MÉLANGES

CATHERINE JOLIVET-LÉVY

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy

IENT ET MÉDITERRANÉE (UMR 8167) / MONDE BYZANTIN
OLLÈGE DE FRANCE / INSTITUT D'ÉTUDES BYZANTINES

TRAVAUX ET MÉMOIRES

– publication annuelle paraissant en un ou deux fascicules –



Aix-Marseille Université
CNRS UMR 7298



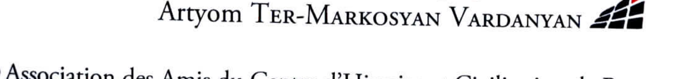
École Pratique
des Hautes Études



İSTANBUL
RESEARCH INSTITUTE

Révision des articles en anglais :
Robin O. SURRATT

Composition et infographie :
Artyom TER-MARKOSYAN VARDANYAN



ISBN 978-2-916716-62-6
ISSN 0577-1471

COLLÈGE DE FRANCE – CNRS
CENTRE DE RECHERCHE D'HISTOIRE
ET CIVILISATION DE BYZANCE

TRAVAUX ET MÉMOIRES
20/2

MÉLANGES
CATHERINE JOLIVET-LÉVY

édités par

Sulamith BRODBECK, Andréas NICOLAÏDÈS, Paule PAGÈS,
Brigitte PITARAKIS, Ioanna RAPTI et ÉLISABETH YOTA

Ouvrage publié avec le concours
de l'École Pratique des Hautes Études

Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance
52, rue du Cardinal-Lemoine – 75005 Paris
2016



PRÉFACE

Catherine Jolivet-Lévy a été l'étudiante d'Anatole Frolow qui fut mon prédécesseur à la chaire d'art byzantin de l'université Paris 1. À la mort de ce dernier, je fus appelé à le remplacer en compagnie de Pauline Donceel-Voûte qui fut, peu après, choisie comme directrice de l'Institut néerlandais d'Istanbul et démissionna de son poste. Catherine me parut toute désignée pour la remplacer, d'autant que nos champs d'activité, l'archéologie de l'Antiquité tardive de mon côté, l'histoire de l'art de Byzance du sien, se complétaient parfaitement. Ainsi commença une collaboration pédagogique et scientifique qui fut efficace et harmonieuse car elle était fondée sur le recours aux documents, leur insertion dans leur contexte historique, culturel et souvent liturgique, ainsi que sur une méfiance commune des *a priori* stylistiques. Sa nomination, après son habilitation à diriger des recherches en 1996, comme professeur à Paris 1 puis comme directrice d'études à l'École Pratique des Hautes Études (Ve section) lui permit d'assurer pleinement un rôle éminent dans la formation à la recherche de jeunes chercheurs.

Catherine avait choisi de se tourner pour sa thèse vers la peinture de Cappadoce, qu'elle centra sur le décor absidal, plongeant ainsi au cœur du système iconographique, de son programme et des intentions particulières exprimées dans tel ou tel édifice. Soutenue en 1981, sous le titre *La peinture byzantine en Cappadoce. Problèmes d'ensemble et introduction à l'étude de l'iconographie absidale*, elle fut publiée par les éditions du CNRS en 1991 sous le titre *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (592 pages). L'ouvrage reçut de vifs éloges, notamment de Charles Delvoye qui signa là son dernier compte rendu, inachevé, dans *Byzantion*.

La Cappadoce a donc été au centre de la réflexion scientifique de Catherine, sur les traces de Guillaume de Jerphanion disparu en 1948, dont elle a salué l'œuvre pionnière et dont elle a publié tout récemment, avec Nicole Lemaigre Demesnil, chez le même éditeur, une mise à jour exhaustive (*La Cappadoce, un siècle après Guillaume de Jerphanion*, 2015, prix Lantier de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), qui respecte les articulations de son illustre devancier tout en enrichissant de deux cent cinquante monuments nouveaux ceux qui avaient été recensés par lui. Elle participa à plusieurs missions de Jean-Michel et Nicole Thierry dans le milieu des années 70, avant de voler de ses propres ailes. Elle a consacré beaucoup d'énergie à l'étude de cette région, qu'elle a élargie aux secteurs du Hasan Dağı (à l'ouest), de Niğde (au sud) et de Kayseri (à l'est). Elle a labouré inlassablement cet espace, initiant sur le terrain des étudiants français, mais aussi grecs et turcs, même si elle se heurta parfois à des « chasses gardées ».

Sa très large connaissance des sources bibliques et chrétiennes, ainsi que de l'iconographie religieuse du monde chrétien, lui a permis de mieux déchiffrer et d'améliorer la lecture de beaucoup de parois cappadociennes. Répertoire iconographique, cycles (comme ceux de l'Enfance de la Vierge, de l'Archange Michel), cultes locaux (saint Hiéron, saint Eustathe, ou encore saint Kèrykos), écho des cultes de la Syrie proche (stylites), sujets rares (images de l'Agneau) ont été mieux pris en compte. Sa vision du programme d'ensemble des églises, son souci de la mise en rapport des images les unes avec les autres et du choix de leur emplacement correspondent à l'approche actuelle des décors, tout comme la reconnaissance du poids des commanditaires dans ce domaine, quand ils sont mentionnés dans des inscriptions dédicatoires ou des invocations, comme dans le cas de deux églises, la Nouvelle Église de Tokalı et, surtout, le grand pigeonnier de Çavuşin où Nicéphore Phocas, représentant de l'aristocratie cappadocienne, l'impératrice Théophano et d'autres membres de la famille impériale font face à Constantin et Hélène.

Toutefois, les recherches menées depuis Jerphanion l'ont amenée à infléchir la répartition qu'il avait faite des églises cappadociennes entre églises protobyzantines, églises des IXe-XIe siècles et églises du XIIIe siècle : les églises protobyzantines sont plus nombreuses, les décors aniconiques ne semblent pas antérieurs au IXe siècle, les peintures « archaïques » correspondent en fait à l'art de la capitale, tout comme celui des églises à colonnes, et les églises du XIIIe siècle, plus abondantes, renouvellent notre connaissance des Grecs à l'époque seldjoukide.

Outre la compréhension de l'iconographie, Catherine a mené un examen minutieux des aménagements liturgiques des églises dans le sanctuaire et ses annexes, le narthex et les bas-côtés, notamment dans le cas des chapelles funéraires. Surtout, elle a analysé les monuments comme des ensembles avec différentes salles et installations (salles communes, réfectoires, cellules, cuisines, pressoirs ou pigeonniers), voire la circulation des eaux dans certains ensembles. Elle a pris en compte toutes les formes d'habitat de la région, y compris les villes rupestres, tout en restant critique devant certaines interprétations récentes d'établissements comme des résidences. Enfin, elle a souligné les lourdes menaces qui pèsent sur ce patrimoine : l'érosion, les déprédations diverses et un tourisme parfois agressif.

L'apport de Catherine Jolivet-Lévy à l'étude de la Cappadoce, dont font partie certaines recensions magistrales, est donc considérable. Elle a aussi contribué à décloisonner les décors de cette province pour les insérer dans les courants de l'art byzantin et plus largement chrétien oriental.

La récipiendaire de ces Mélanges a été de fait active sur tous les aspects du patrimoine byzantin dans d'autres régions de Turquie, sur la peinture constantinopolitaine du XIIIe siècle et ses contacts avec l'Occident, sur les fresques du XIe siècle subsistant dans la basilique orientale de Xanthos et sur les constructions arméniennes dans l'est du pays comme l'église d'Aght'amar. Hors des frontières turques, elle a accompli des missions sur les peintures rupestres de Crimée, a publié sur les peintures chypriotes (Saint-Néophyte), sur les décors

peints et en mosaïque de Grèce et a tout récemment participé à un livre sur les peintures de San Filippo di Fragalà en Sicile (sous presse aux éditions de l'École française de Rome). Sa connaissance des manuscrits, des ivoires, des tissus coptes et des icônes est aussi attestée dans beaucoup de ses travaux.

Plusieurs manuels et ouvrages généraux, rédigés par elle seule ou en collaboration, témoignent enfin de sa maîtrise de l'ensemble de l'art byzantin et de la place de celui-ci dans l'art médiéval. Professeur exemplaire, elle a su former une relève de chercheurs et d'enseignants dont les apports sont déjà très substantiels.

La lecture de sa bibliographie jointe à cette notice et les contributions qui suivent illustrent l'éclatant apport de Catherine Jolivet-Lévy à l'étude de l'art chrétien du monde balkanique et oriental.

Jean-Pierre Sodini
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Les éditeurs de ce volume remercient pour leur aide Ioanna Bitha (Centre de recherches d'art byzantin et postbyzantin de l'Académie d'Athènes), Claire Bosc-Tiessé (CNRS, Institut des mondes africains), Dorota Giovannoni (musée du Louvre), Jean-Pierre Grélois (UMR 8167 Orient et Méditerranée), Élodie Guilhem (EPHE), Andreas Hartmann-Virnich (Aix-Marseille Université) et Devis Valenti (Università Ca' Foscari Venezia).

TABULA GRATULATORIA

Aikaterini AMPRAZOGOULA
Giulia ARCIDIACONO
Julien AUBER DE LAPIERRE

Michele BACCI
Xavier BARRAL I ALTET
Nicole BÉRIOU
Gioia BERTELLI
Bertrand BILLOT
Ioanna BITHA
Saška BOGEVSKA-CAPUANO
Sulamith BRODBECK

Jean-Pierre CAILLET
Florence CALAMENT
Annemarie Weyl CARR
Béatrice CASEAU
Quitterie CAZES
Centre André Chastel
Nano CHATZIDAKIS
Jean-Claude CHEYNET
Marie-Hélène CONGOURDEAU
John COTSONIS
Anthony CUTLER

Olivier DELOUIS
Vincent DÉROCHE
Véronique DEUR-PETITEAU
Jeanne DEVOGE
Pauline DONCEEL-VOÛTE
Sébastien DOUCHET
Jannic DURAND

Antony EASTMOND
Olga ETINHOF

Vera VON FALKENHAUSEN
Marina FALLA CASTELFRANCHI
Denis FEISSEL
Bernard FLUSIN
Christian FÖRSTEL

Smiljka GABELIĆ
Danielle et Jean-René GABORIT
Vassiliki GAGGADIS-ROBIN
Jean GASCOU
Antonios GEORGIOU
Sharon E. J. GERSTEL
Dorota GIOVANNONI
Michael GRÜNBART
Élodie GUILHEM
Nergis GÜNSENIN

Lydie HADERMANN-MISGUICH
Andreas HARTMANN-VIRNICH
Nada HÉLOU

Nina IAMANIDZÉ
Yota IKONOMAKI-PAPADOPOULOS
Matt IMMERZEEL
Institut français des études byzantines, Paris

Ivana JEVTIĆ
Fabienne JOUBERT

Sophia KALOPISSI-VERTI
Maria KAMBOURI-VAMVOUKOU
Victoria KEPETZI
Herbert L. KESSLER
Widad KHOURY
Georges KIOURTZIAN
Holger A. KLEIN

Chryssavgi Koutsikou

Jacqueline Leclercq-Marx
Nicole Lemaigre Demesnil
Irène Leontakianakou
Aspasie Louvi-Kizi

Élisabeth Malamut
Apostolos G. Mantas
Jean-Marie Martin
Bernadette Martin-Hisard
Tomoyuki Masuda
Thomas F. Mathews
Jacques Mazenc
Christian de Mérindol
Sophie Métivier
Mati Meyer
Geoffrey Meyer Fernandez
Laurie Moreau-Lafargue
Cécile Morrisson

Andréas Nicolaïdès
Philipp Niewöhner

Robert Ousterhout
Nicolas Ozoline

Valentino Pace
Paule Pagès
Maria Panayotidi
Pagona Papadopoulou
Maria Parani
Georgi R. Parpulov
Ourania Perdiki
Simone Piazza
Dominique Pieri
Catherine Piganiol
Brigitte Pitarakis
Dubravka Preradović
Vincent Puech

Jean-Julien Quiblier

Chryssa Ranoutsaki
Ioanna Rapti
Marie-Patricia Raynaud
Andreas Rhoby
Héléna Rochard

Linda Safran
Guillaume Saint-Guillain
Nancy P. Ševčenko
Nikolaos D. Siomkos
Zaza Skhirtladze
Maria Skordi
Engelina Smirnova
Jean-Pierre Sodini
Judith Soria
Jean-Michel Spieser
Anghéliki Stavropoulou
Manuela Studer-Karlen
Robin O. Surratt

Artyom Ter-Markosyan Vardanyan
Fabien Tessier
Nicole Thierry
Antonis Tsakalos

Université Saint-Joseph, Beyrouth
Tolga B. Uyar

Catherine Vanderheyde
Maria Vassilaki
Ioannis Vitaliotis
Panayotis L. Vocotopoulos

Maria Xenaki

Élisabeth Yota

Raphaëlle Ziadé
Maria Zoubouli
Constantin Zuckerman

LISTE DES TRAVAUX DE CATHERINE JOLIVET-LÉVY*

1976

1. Note sur une église inédite en Cappadoce, *REB* 34, 1976, p. 333.

1977

2. Les débuts de la peinture byzantine en Grèce, *Revue de l'art* 38, 1977, p. 48-62.

1981

3. El arte bizantino de la iconoclasia al siglo XI, *Historia Universal Salvat* 48-49, 1981, p. 219-222.
4. L'idéologie princière dans les sculptures d'Aghthamar, dans *Второй международны симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 12-18 сентября. Сборник докладов / The Secon International Symposium on Armenian Art. Yerevan, 1978, September 12-18. Collection of Reports* éd. R. V. Zaryan *et al.*, Erevan 1981, t. 3, p. 86-94.
5. La peinture byzantine en Cappadoce de la fin de l'iconoclasme à la conquête turque, dans *L aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia. Atti de quinto convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia Lecce – Nardò, 12-16 ottobre 1979*, éd. C. D. Fonseca, Galatina 1981, p. 159-197 (repris dans *Étude cappadociennes* [n° 45], p. 1-50).

1982

6. La glorification de l'empereur à l'église du Grand Pigeonnier de Çavuşin, *Histoire et Archéologie Les dossiers* 63, 1982, p. 73-77.
7. Peintures byzantines inédites à Xanthos (Lycie), *JÖB* 32/5 (*XVI. Internationaler Byzantinisten kongress, Wien, 4-9 Oktober 1981, Akten II/5*), 1982, p. 73-84.
8. Le riche décor peint de Tokalı kilise à Göreme, *Histoire et Archéologie. Les dossiers* 63, 1982, p. 61-72

1983

9. *Au pays de Baal et d'Astarté. 10 000 ans d'art en Syrie*, cat. exp., Paris 1983, notices p. 279, 281-28

1984

10. Une nouvelle chapelle byzantine près d'Avcılar (Cappadoce) : sa décoration absidale, *CahArch* 3 1984, p. 39-47 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 152-167).

1986

11. (en collaboration avec M. Garidis) *Tissus coptes et icônes. Catalogue de la Bibliothèque Byzantin (Fonds Thomas Whittemore – Institut byzantin)*, Paris 1986.

* Les comptes rendus ne sont pas mentionnés.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

1987

12. L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056), *Byz.* 57, 1987, p. 441-470.
13. Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yüksekli, *CahArch* 35, 1987, p. 113-141 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 168-219).
14. Peintures byzantines inédites de Cappadoce, *Archeologia* 229, 1987, p. 36-46 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 93-115).

1988

15. Byzance, *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1988, t. 3, p. 1155-1158, 1159-1161.
16. Образ власти в искусстве епохи македонской династии (1056-867), *VV* 49, 1988, p. 143-161 [trad. du n° 12].

1989

17. Icône, *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1989, t. 11, p. 879-883.
18. Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au xᵉ siècle. Nouvelles recherches, dans *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference, Delphi, 22-26 July 1987*, Athènes 1989, p. 247-284 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 322-356).

1991

19. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.
20. Hagiographie cappadocienne : à propos de quelques images nouvelles de saint Hiéron et de saint Eustathe, dans *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Athènes 1991, t. 1, p. 205-218 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 471-497).
21. Le renouveau artistique du xᵉ siècle ; La croix dans le décor des églises rupestres ; Quelques images de donateurs au xiᵉ siècle, *Le Monde de la Bible* 70, 1991, p. 26-33, 34, 43.
22. Trois nouvelles représentations de la vision d'Eustathe en Cappadoce, *MonPiot* 72, 1991, p. 101-106 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 462-470).

1993

23. *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*, éd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan et J.-P. Sodini (Byzantina Sorbonensia 11), Paris 1993.
24. Le canon 82 du Concile Quinisexte et l'image de l'Agneau : à propos d'une église inédite de Cappadoce, *DChAE* 17.4, 1993-1994, p. 45-52 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 399-412).
25. Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites, dans *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*, éd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan et J.-P. Sodini (Byzantina Sorbonensia 11), Paris 1993, p. 35-47 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 498-518).

26. La peinture monumentale : de Constantinople aux provinces de l'Empire et aux États voisins, *Le Grand Atlas Universalis de l'Art*, Paris 1993, p. 194-195.

1994

27. (en collaboration avec G. KIOURTZIAN) Découvertes archéologiques et épigraphie funéraire dans une vallée de Cappadoce, *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon* 1, 1994, p. 135-176 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p.116-152).

1995

28. (en collaboration avec M. BARRUCAND, J.-P. CAILLET et F. JOUBERT) *L'art du Moyen Âge : Orient, Byzance, Islam*, Paris 1995.

1996

29. (en collaboration avec N. LEMAIGRE DEMESNIL) Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce, *MonPiot* 75, 1996, p. 21-63 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 220-269).

1997

30. *La Cappadoce, mémoire de Byzance* (Patrimoine de la Méditerranée), Paris 1997.
31. Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 28, 1997, p. 187-198 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 413-446).
32. Icônes, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, éd. A. Vauchez et C. Vincent, Paris 1997, t. 1, p. 762-763.
33. Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar, dans *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, éd. H. Maguire (Dumbarton Oaks Symposia Proceedings), Washington DC 1997, p. 231-246.

1998

34. La Cappadoce après Jerphanion : les monuments byzantins des xᵉ-xiiiᵉ siècles, dans *Mélanges de l'École française de Rome* 110, 1998, p. 899-930 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 51-92).
35. Çarıklı kilise, l'église de la Précieuse Croix à Göreme (Korama), Cappadoce : une fondation des Mélissènoi ?, dans *Ευψυχία. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler* (Byzantina Sorbonensia 16), Paris 1998, p. 301-316 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 357-374).
36. La collection d'icônes de Sainte-Catherine, dans *Le Sinaï durant l'Antiquité et le Moyen Âge : 4000 ans d'histoire pour un désert. Actes du colloque « Sinaï », Unesco, 19-21 septembre 1997*, éd. D. Valbelle et C. Bonnet, Paris 1998, p. 165-170.
37. Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine, *CahArch* 46, 1998, p. 121-128 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 447-461).

2000

38. Icon, *Encyclopedia of the Middle Ages*, Chicago 2000, t. 1, p. 712-714.

39. La mosaïque byzantine à Constantinople et en Grèce, dans *Mosaïque, trésor de la latinité des origines à nos jours*, éd. H. Lavagne *et al.*, Paris 2000, p. 225-228.

40. (en collaboration avec M.-P. RAYNAUD) Xanthos, mosaïques murales, *AnatAnt* 8, 2000, p. 366-371.

2001

41. *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Saint-Léger-Vauban – Paris 2001.

42. Art chrétien en Anatolie turque : le témoignage de peintures inédites à Tatlarin, dans *Eastern Approaches to Byzantium. Papers from the Thirty-Third Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Warwick, Coventry, March 1999*, éd. A. Eastmond, Aldershot 2001, p. 133-145 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 270-284).

43. Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple de Karşı kilise, Cappadoce (1212), dans *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, éd. M. Kaplan (Byzantina Sorbonensia 18), Paris 2001, p. 163-181 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 285-321).

44. Recherches récentes sur le monastère rupestre de l'Archangélos, près de Cemil, dans *Desert Monasticism. Gareja and the Christian East. Papers from the International Symposium, Tbilisi University 2000*, éd. Z. Skhirtladze, Tbilissi 2001, p. 167-189.

2002

45. *Études cappadociennes*, Londres 2002.

46. L'apport de l'iconographie à l'interprétation de la *corona graeca*, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 43, 2002, p. 22-32.

47. Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3ᵉ Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. Bock *et al.* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rome 2002, p. 71-88 (repris dans *Études cappadociennes* [n° 45], p. 386-393).

2003

48. (en collaboration avec A. ERTUĞ) *Panoramic Landscapes of Cappadocia*, Istanbul 2003.

49. Nouveaux décors du XIIIᵉ siècle à Tatlarin, *Dossiers d'Archéologie* 283, 2003, p. 80-85.

2004

50. Le rôle des images dans la chrétienté orientale : l'exemple de l'ermitage de saint Néophyte près de Paphos, *Perspectives médiévales* 29, 2004, p. 43-72.

2005

51. *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, éd. F. Baratte, V. Déroche, C. Jolivet-Lévy et B. Pitarakis (*TM* 15), Paris 2005.

52. Églises retrouvées de Başköy (Cappadoce), *DChAE* 26, 2005, p. 93-104.

53. (en collaboration avec N. LEMAIGRE DEMESNIL, D. FEISSEL et J.-L. FOURNET), Saint-Serge de Matianè. Son décor sculpté et ses inscriptions, dans *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, éd. F. Baratte *et al.* (*TM* 15), Paris 2005, p. 67-84.

2006

54. (en collaboration avec A. ERTUĞ) *Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006.

55. Un diptyque inédit, les ivoires apparentés et l'art de la Méditerranée orientale à l'époque des croisades, *Cahiers balkaniques* 34 (*Autour de l'icône. Origine, évolution et rayonnement de l'icône du VIᵉ au XIXᵉ siècle*, éd. T. Velmans), 2006, p. 31-35.

56. (en collaboration avec T. UYAR) Peintures du XIIIᵉ siècle en Cappadoce : Saint-Nicolas de Başköy, *DchAE* 27, 2006, p. 147-158.

57. Prime rappresentazioni del Giudizio Universale nella Cappadocia bizantina, dans *Alfa e omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, éd. V. Pace, Milan 2006, p. 47-51.

2007

58. La Cappadoce aux VIIᵉ-IXᵉ siècles : quelques nouveaux témoignages archéologiques, dans *Medioevo Mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004*, éd. A. C. Quintavalle, Parme 2007, p. 234-242.

59. Images de l'empereur, dans *Économie et société à Byzance (VIIIᵉ-XIIᵉ siècle). Textes et documents*, éd. S. Métivier (Byzantina Sorbonensia 24), Paris 2007, p. 7-12.

60. A New Ivory Diptych and Two Related Pieces, dans *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, éd. C. Hourihane (The Index of Christian Art Occasional Papers 9), Princeton 2007, p. 106-119.

61. Note sur la représentation du *Mandylion* dans les églises byzantines de Cappadoce, dans *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, éd. A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo et G. Wolf (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz 11), Venise 2007, p. 137-144.

62. Nouvelles données sur le XIᵉ siècle en Cappadoce : l'église d'İçeridere, *ZRVI* 44, 2007, p. 73-86.

63. Premières représentations du Jugement dernier en Cappadoce byzantine, dans *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, éd. V. Pace, Paris 2007, p. 47-51 [trad. du n° 57].

2008

64. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 115, 2008, p. 247-250.

65. Invocations peintes et graffiti dans les églises de Cappadoce, dans *Des images dans l'histoire*, éd. M.-F. Auzépy et J. Cornette, Saint-Denis 2008, p. 163-178.

66. Saint Théodore et le dragon : nouvelles données, dans *Puer Apuliae. Mélanges offerts à Jean-Marie Martin*, éd. E. Cuozzo *et al.* (Centre de recherche d'histoire et de civilisation de Byzance. Monographies 30), Paris 2008, p. 357-371.

2009

67. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 116, 2009, p. 209-215.

68. The Bahattin Samanlığı Kilisesi at Belisırma (Cappadocia) Revisited, dans *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in Honor of Lois Drewer*, éd. C. Hourihane (Arizona Studies in the Middle Ages and Renaissance 33), Princeton 2009, p. 81-110.

69. Les cavaliers de Karbala, *Zograf* 33, 2009, p. 19-31.

70. (en collaboration avec N. Lemaigre Demesnil) Un établissement monastique rural près du village de Bahçeli (Cappadoce), dans *Archaeology of the Countryside in Medieval Anatolia*, éd. T. Vorderstrasse et J. Roodenberg (Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut te Istanbul 113), Leyde 2009, p. 85-107.

71. Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique, 1997-2004*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux (Collection des Études augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps Modernes 45-46), Paris 2009, t. 1, p. 161-200.

2010

72. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 117, 2010, p. 265-272.

2011

73. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 118, 2011, p. 207-213.

74. Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin, dans *L'allégorie dans l'art du Moyen-Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, éd. C. Heck (Les études du RILMA 2), Turnhout 2011, p. 171-189.

75. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, éd. L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy (Byzantina Sorbonensia 26), Paris 2011.

2012

76. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 119, 2012, p. 181-190.

77. De Jupiter à Hérode, migration d'un détail iconographique, *Ktèma* 37 (*Le détail dans les cultures visuelles [Antiquité – XXIe siècle], Actes du colloque international Strasbourg, 16-17 mars 2012*, éd. S. Lazaris), 2012, p. 373-384.

78. L'influence des commanditaires sur le programme iconographique : l'exemple de l'église de Yüksekli (Cappadoce), dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. R. Alcoy *et al.* (Hortus Artium Medievalium 19), Paris 2012, p. 149-158.

79. Militaires et donation en Cappadoce (IXe-XIe siècle), dans *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, éd. J.-M. Spieser et É. Yota (Réalités byzantines 14), Paris 2012, p. 141-161.

80. (en collaboration avec D. Couson-Desreumaux et I. Lagou) Les missions de Gabriel Millet au Mont-Athos (1894-1920), dans *Thessalonique et le Mont Athos à l'aube du XXe siècle*, cat. exp., éd. P. Chatziantoniou et A. Grammatikopoulou, Thessalonique 2012, p. 78-94.

81. La peinture à Constantinople au XIIIe siècle – contacts et échanges avec l'Occident, dans *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, éd. F. Joubert et J.-P. Caillet, Paris 2012, p. 21-40.

82. Tokalı Kilisesinin Gözden Geçirilmesi: Yeni Kilisede İsa'nın Vaizlik Döngüsü Üzerine Yeni Düşünceler / Tokalı Kilise Revisited: New Considerations on Christ's Ministry Cycle in the New Church, dans *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, éd. A. Öger, Ankara 2012, p. 131-141.

2013

83. Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient. Résumés des conférences et travaux, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences religieuses* 120, 2013, p. 143-148.

84. Byzantine Settlements and Monuments of Cappadocia: A Historiographic Review, *Eastern Christian Art* 9, 2012-2013, p. 53-62.

85. Gabriel Millet (1867-1953), le Mont Athos et la « Collection chrétienne et byzantine » de l'École Pratique des Hautes Études, dans *Mount Athos at the Years of Liberation. Conference Proceedings, Thessaloniki 23-25 November 2012*, éd. D. Salpistis, Thessalonique 2013, p. 335-343.

86. (en collaboration avec I. Lagou) Gabriel Millet et ses albums de photographies des sculptures du Musée archéologique d'Istanbul, dans *Éclats d'antiques : sculptures et photographies, Gustave Mendel à Constantinople*, cat. exp., éd. G. Paquot, M. Poulain et F. Queyrel, Paris 2013, p. 173-185.

87. (en collaboration avec G. Kiourtzian) Le site de Gorgoli et le martyrium de saint Kèrykos en Cappadoce. Étude préliminaire, dans *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, éd. C. Blondeau *et al.* (Dissertaniones et monographiae 6), Zagreb 2013, p. 463-478.

2014

88. *À la découverte de l'art byzantin. Architecture, sculpture, icônes, décors d'églises et manuscrits*, éd. C. Jolivet-Lévy, *Histoire Antique et Médiévale* Hors-série 38, 2014.

89. (en collaboration avec J. Durand) Les attributs des saints dans l'art byzantin et l'exemple des saintes femmes, dans *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, éd. M. Pastoureau et O. Vassilieva-Codognet (Les études du RILMA 3), Turnhout 2014, p. 211-238.

90. De l'aniconisme en Cappadoce : quelques réflexions à la lumière de découvertes récentes, dans *L'aniconisme dans l'art religieux byzantin. Actes du colloque, Genève, 1-3 octobre 2009*, éd. M. Campagnolo *et al.*, Genève 2014, p. 140-127.

2015

91. (en collaboration avec N. Lemaigre Demesnil) *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015.

92. (en collaboration avec S. Brodbeck, M. De Giorgi, M. Falla Castelfranchi et M.-P. Raynaud) Projet de *Corpus de la peinture byzantine en Italie du Sud et en Sicile* : méthode adoptée et problèmes rencontrés, dans *L'héritage byzantin en Italie (VIIIe-XIIe siècle)*. 3, *Décor monumental, objets, tradition textuelle*, éd. S. Brodbeck *et al.* (CEFR 449), Rome 2015, p. 59-78.

93. La vie des moines en Cappadoce (VIe-Xe siècle) : contribution à un inventaire des sources archéologiques, dans *La vie quotidienne des moines en Orient et en Occident (IVe-Xe siècle)*. 1, *L'état des sources*, éd. O. Delouis et M. Mossakowska-Gaubert (Bibliothèque d'étude 163), Le Caire – Athènes 2015, p. 215-249.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AASS : *Acta Sanctorum*

ABME : Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος

ABSA : *The Annual of the British School at Athens*

AJA : *American Journal of Archaeology*

AnatAnt : *Anatolia Antiqua*

AnBoll : *Analecta Bollandiana*

AnatSt : *Anatolian Studies*

AntTard : *Antiquité tardive*

ArtBull : *Art Bulletin*

ArchDelt : Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον

ArchEph : Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς

BCH : *Bulletin de correspondance hellénique*

BHG : *Bibliotheca hagiographica Graeca*, éd. F. Halkin, Bruxelles 1957[3]

BHL : *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles 1898-1901, supplément 1911, supplément 1986, éd. H. Fros

BIFAO : *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*

BMGS : *Byzantine and Modern Greek Studies*

BSNAF : *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*

BSl. : *Byzantinoslavica*

Byz. : *Byzantion*

Byz. Forsch. : *Byzantinische Forschungen*

BZ : *Byzantinische Zeitschrift*

CahArch : *Cahiers archéologiques*

CEFR : Collection de l'École française de Rome

CFHB : Corpus fontium historiae Byzantinae

CorsiRav : *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*

CRAI : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

CSHB : Corpus scriptorum historiae Byzantinae

DACL : *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. F. Cabrol et H. Leclercq, 30 vol., Paris 1924-1953

DchAE : *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*

DOP : *Dumbarton Oaks Papers*

DOSeals : *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*. 1, *Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea*, éd. J. Nesbitt et N. Oikonomides, Washington DC 1991 ; 2, *South of the Balkans, the Islands, South of Asia Minor*, éd. Eid., Washington DC 1994 ; 3, *West, Northwest, and Central Asia Minor and the Orient*, éd. Eid., Washington DC 1996 ; 4, *The East*, éd. E. McGeer, J. Nesbitt et N. Oikonomides, Washington DC 2001 ; 5, *The East (continued), Constantinople and Environs, Unknown Locations, Addenda, Uncertain Readings*, éd. Eid., Washington DC 2005 ; 6, *Emperors, Patriarchs of Constantinople, Addenda*, éd. J. Nesbitt, Washington DC 2009

EChR : *Eastern Churches Review*

EEBS : *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*

EO : *Échos d'Orient*

GRBS : *Greek, Roman and Byzantine Studies*

IG : *Inscriptiones Graecae*

IRAIK : *Известия Русского археологического института в Константинополе / Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople*

IstForsch : Istanbuler Forschungen. Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Istanbul

JAC : *Jahrbuch für Antike und Christentum*

JBAA : *Journal of the British Archaeological Association*

JHS : *Journal of Hellenic Studies*

JÖB : *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*

JRS : *Journal of Roman Studies*

JWAG : *Journal of the Walters Art Gallery*

JWCI : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*

Λακ. Σπουδαί : *Λακωνικαί Σπουδαί*

LCI : *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. E. Kirschbaum *et al.*, 8 vol., Rome – Fribourg – Bâle 1968-1976

MAMA : *Monumenta Asiae Minoris antiqua*, Manchester – Londres 1928-.

MANSI : G. D. MANSI, *Sacrorum conciliarum nova et amplissima collectio*, 53 vol. en 58 t., Florence 1759-1798, réimpr. Paris – Leipzig 1901-1927

MIA : Материалы и исследования по археологии СССР

MIFAO : Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale

MonPiot : *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*

OCA : Orientalia Christiana Analecta

OCP : *Orientalia Christiana Periodica*

ODB : *The Oxford Dictionary of Byzantium*, éd. A. P. Kazhdan *et al.*, 3 vol., New York – Oxford 1991

PG : J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus*, Series Graeca, éd. J.-P. MIGNE, 161 vol., Paris 1857-1866

PL : J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina*, 221 vol., Paris 1862-1865

PmbZ : *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*

RbK : *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, éd. K. Wessel et M. Restle, Stuttgart 1963-.

REB : *Revue des études byzantines*

REG : *Revue des études grecques*

REGC : *Revue des études géorgiennes et caucasiennes*

RivAC : *Rivista di archeologia cristiana*

RN : *Revue numismatique*

RSBN : *Rivista di studi bizantini e neoellenici*

SBS : *Studies in Byzantine Sigillography*

SC : Sources chrétiennes

SynCP : *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi, adiectis synaxariis selectis, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, éd. H. Delehaye, Bruxelles 1902

TIB : Tabula Imperii Byzantini

TM : *Travaux et mémoires*

VV : *Византийский временник*

ZPE : *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*

ZRVI : *Зборник радова Византолошког института*

LES IMAGES ACHEIROPOÏÈTES DU SANCTUAIRE DE L'ÉGLISE DE LA NAISSANCE DE LA VIERGE À MALI GRAD (ALBANIE)*

Saška Bogevska-Capuano

Dans une grotte spacieuse de l'île de Mali Grad (fig. 1), sur le lac de Prespa en Albanie, fut bâtie une petite église dédiée à la fête de la Naissance de la Vierge[1]. Le décor de l'église a été réalisé en deux phases documentées par des inscriptions dédicatoires, dont la première date de 1344-1345 et la seconde de 1368-1369[2]. Seules quelques peintures sur les façades occidentale et méridionale de l'église datent de 1607[3]. Le programme iconographique comprend des scènes de la vie et de la Passion du Christ[4], des images de saints évêques, martyrs, militaires, anargyres et de saintes femmes[5], ainsi qu'un seul saint moine : Syméon Stylite. Dans cet article, nous souhaitons examiner le programme iconographique du sanctuaire en soulignant la complexité théologique des images choisies.

Dans le sanctuaire de l'église sont conservées deux phases de peintures qui se complètent (fig. 2 et 3). Les deux premiers registres datent de 1344-1345. Au registre inférieur de l'abside, les évêques officient devant l'*Amnos* (fig. 4). La scène, nommée (ὁ) Με(λ)ησμός, a perdu sa partie centrale, mais deux anges diacres portant des *rhipidia* sont toujours visibles. Ils sont désignés comme « ange du Seigneur », ἄγγ(ελος) Κ(υρίο)υ. Du côté droit de l'*Amnos*, figurent saint Jean Chrysostome, ὁ ἅγ(ιος) Ἰω(άννης) Χρ(υσόστομος), et saint Nicolas,

* Les illustrations sont de l'auteure, sauf mention contraire.

1. Le monument a déjà attiré l'attention des chercheurs. Voir la bibliographie dans l'ouvrage récent : S. Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe-milieu du XVIe siècle* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses 166), Turnhout 2015, p. 357, n. 1.

2. *Ibid.*, p. 359 et p. 372-373.

3. Notamment un Jugement dernier et une image de la Naissance de la Vierge (façade occidentale), la Vierge reine et quelques saints (façade méridionale), *ibid.*, p. 429-446.

4. La Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême, le Jugement d'Anne et de Caïphe, le Jugement de Pilate et la Dérision sur le mur sud ; la Résurrection de Lazare, le Portement de la croix et la Dormition de la Vierge sur le mur ouest ; les Rameaux, la Transfiguration, la Trahison de Judas, la Crucifixion, les Saintes femmes au tombeau et l'Anastasis sur le mur nord.

5. Sur le programme hagiographique de l'intérieur, voir Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* (cité n. 1), p. 357-462.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.



Fig. 1 – Carte de la région de Macédoine (source : Wikipedia)

ὁ (ἅ)γ(ι)ος Νικόλαος, tandis que du côté gauche sont peints saint Basile le Grand, (ὁ ἅγιος) Βασ(ί)λ(ειος), et un autre évêque officiant presque entièrement effacé, hormis son nimbe. Comme le veut la tradition iconographique du XIVe siècle, tous les évêques conservés sont vêtus de *polystavria*. La conque de l'abside présente un buste de la Vierge orante à l'Enfant (fig. 3 et 4). Elle est désignée en tant que Mère de Dieu Panagia – la toute sainte – Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ ἡ Πανὰγῆα [sic]. L'Enfant, nommé Emmanuel, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς ὁ Ἐμμανο(υ)ήλ, d'après la prophétie d'Isaïe (7, 14), se trouve sur la poitrine de la Vierge, dans un médaillon rouge. Dans l'absidiole nord (fig. 5) est peint saint Romanos le Mélode, ὁ ἅγι(ος) Ῥομανός, de face, portant des vêtements de diacre et une pyxide dans la main gauche. Toujours sur le premier registre, le programme hagiographique du mur oriental se termine le plus au sud par un saint évêque dont le nom est effacé (fig. 3).

L'Annonciation, se répartit sur les piédroits de l'abside (fig. 3 et 4). L'archange Gabriel figure sur le piédroit nord, surmonté d'un texte très fragmentaire : Κεχαριτωμένη (ὁ) Κ(ύριο)ς μετὰ σοῦ (Lc 1, 28), tandis que sur le piédroit sud de l'abside est représentée la Vierge, Μή(τηρ Θεοῦ). Elle file la laine rouge de sa main droite et répond aux paroles de l'archange par un texte fragmentaire, aujourd'hui illisible. Le tout est surmonté, sur le mur tympan de l'abside (fig. 2 et 3), par une image de l'Ascension du Christ, ἡ Ανά/



Fig. 2 – Mur oriental, Mali Grad, église de la Naissance de la Vierge





Fig. 3 – Dessin du décor peint, mur oriental, Mali Grad, église de la Naissance de la Vierge



Fig. 4 – Abside, Mali Grad, église de la Naissance de la Vierge

λυψεις, portant, comme il est de tradition, l'inscription tirée des Actes des Apôtres (1, 11) : Ἄ(ν)δρ(ες) Γαλ/ηλαῖοι τὶ ἑστίκατε βλέ/π(ον)τες (ε)ἰς τὸν οὐρανόν. Le Christ, vêtu de blanc, est emmené au ciel en gloire par deux anges.

Les deux registres supérieurs du mur oriental ont été décorés en 1368-1369 (fig. 2 et 3). Une image monumentale de la *Déisis* est peinte sous la voûte : la Vierge, Μ(ήτ)ηρ Θ(εο)ῦ, le Christ, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, et saint Jean le Précurseur, ὁ (ἅ)γιος Πρό(δρομος), représentés à mi-corps, occupent toute la lunette du berceau. Le Christ est frontal, habillé d'une tunique rouge violet et d'un manteau bleu foncé. Il bénit de sa main droite et tient un livre ouvert dans la gauche avec le texte : « Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé » (Mt 25, 34), Δεῦτ(ε), οἱ εὐλο(γ)ημένοι τοῦ π(α)τ(ρ)ός μου, κλιρονομί(σ)ατε τ(ὴν) ἰτημασμένην ὑμυῆν.



Fig. 5 – *Prothésis*, Mali Grad, église de la Naissance de la Vierge

Sous la *Déisis* prennent place deux médaillons des saints Joachim, ὁ ἅγι(ος) Ἰοακήμ, et Anne, ἡ ἁγί(α) Ἄννα, figurés en buste et de face[6] (fig. 2 et 3). Les parents de la Vierge sont fêtés le 9 septembre[7]. Ils encadrent les deux images acheiropoïètes de Jésus-Christ : le Mandylion, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς τὸ ἅγι(ον) Μανδίλι(ον)[8], et le Kéramion, Ἰ(ησοῦ)ς

6. Les deux parents de la Vierge sont souvent associés au programme du *bèma* dans les églises de Cappadoce à partir du XIe siècle, comme c'est le cas à Saints-Pierre-et-Paul de la région Meskendir, à l'église de la Citerne d'Avcılar, à Elmalı Kilise (église n° 19 de Göreme), à Karanlık Kilise, à Çarıklı Kilise (la Sainte-Croix, ou église n° 22 de Göreme), Cambazlı Kilise, à l'église rue Ali Reïs, à Saint-Théodore (Yeşilöz), voir C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 61, 81, 124, 130, 132, 197, 199, pl. 58.1, 122.1, 123.1. Sur leur représentation particulièrement fréquente à partir du XIIIe siècle à Byzance, voir S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, p. 25. Voir aussi les exemples cités dans S. Papadaki-Oekland, Το άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, *ArchDelt* 14, 1987-1988, p. 283-296, et Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* (cité n. 1), p. 397 n. 229.

7. *BHG* 828-828c ; *Syn CP*, col. 29-30 ; PG 117, col. 37-38.

8. La bibliographie sur le Mandylion est abondante. Voir C. Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion dans les églises byzantines de Cappadoce, dans *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, éd. C. Dufour Bozzo, G. Wolf et A. R. Calderoni Masetti, Venise 2007, p. 137-145, avec la bibliographie antérieure ; E. Gedevanishvili, The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art, *Iconographica* 5, 2006, p. 11-31 ; A. Lidov, The Mandylion over the Gate: A Mental Pilgrimage to the Holy City of Edessa, dans *Routes of Faith in the Medieval Mediterranean: History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives. International Symposium, Thessalonike, 7-10 November 2007:*

Χ(ριστὸ)ς τὸ ἅγι(ον) Κεραμήδη[9]. Les deux saintes faces flottent librement[10] de part et d'autre d'un arbuste (fig. 2 et 3).

La juxtaposition des deux images miraculeuses du Christ au-dessus de l'abside est rare dans l'art monumental[11], tandis que dans les enluminures, l'association du Mandylion et du Kéramion se rencontre dans un manuscrit du XIe siècle[12]. Habituellement, les deux saintes faces figurent entre les pendentifs occidentaux et orientaux de la coupole de l'église[13]. À la Panagia Arakiotissa de Lagoudéra en Chypre (1192), le Mandylion est peint dans l'abside[14], tandis que le Kéramion surmonte la porte nord[15]. Bien que l'association

Proceedings, éd. E. Hadjitryphonos, Thessalonique 2008, p. 179-192 ; M. Guscin, *The Image of Edessa* (The Medieval Mediterranean 82), Leyde – Boston 2009 ; A. Tsakalos, Une représentation du « vrai » *Mandylion* en Cappadoce, *DchAE* 34, 2013, p. 107-116.

9. Les images acheiropoïètes du Mandylion et du Kéramion avaient une grande popularité dans l'art byzantin depuis le XIe siècle, E. Kitzinger, The Mandylion at Monreale, dans *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, éd. A. Iacobini et E. Zanini, Rome 1995, repris dans Id., *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art. 2, Medieval Western Art and the Art of Norman Sicily*, Londres 2003, p. 1158-1188, ici p. 1167, fig. 12. Sur les plus anciennes images du Mandylion dans l'art monumental, voir Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 137-144. Voir aussi A. M. Lidov, Holy Face, Holy Script, Holy Gate, Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery, dans *Intorno al Sacro Volto* (cité n. 8), p. 145-162.

10. Les premières images du Mandylion dans l'art monumental cappadocien (XIe siècle) montrent le visage du Christ sur une serviette rectangulaire étendue, bordée de deux rangées de franges, Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 137, fig. 2-6. Dans les représentations de la deuxième moitié du XIIIe siècle, il devient un tissu suspendu ou noué. Sur la forme du linge, ainsi que sur l'iconographie du visage du Christ, voir également A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931, p. 16 ; S. Pejić, Мандилион у поствизантијској уметности, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 34-35, 2003, p. 73-94, ici p. 76.

11. La solution iconographique proposée à Mali Grad m'a longtemps paru unique, voir Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* (cité n. 1), p. 394-395.

12. Dans *L'échelle spirituelle* de Jean Climaque, Vatican, Rossiana gr. 251, fol. 12v, voir Kitzinger, The Mandylion (cité n. 9), p. 1167, fig. 12.

13. G. Babić, *Краљева црква у Студеници*, Belgrade 1987, p. 94. Vers le milieu du XIIe siècle, les images du Mandylion apparaissent sous le tambour comme à l'église du Sauveur de Pskov (1156), aux Piliers de Saint-Georges (XIIe siècle), à Neredica (1199), à Žiča (1218), à Boiana (1259), etc. Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 24-25 ; T. Velmans, L'église de Khé en Géorgie, *Zograf* 10, 1979, p. 71-82, ici p. 75 ; H. Papastavrou, Remarques sur la décoration du mur est au-dessus de l'abside dans trois églises du XVe siècle en Macédoine, *Cahiers balkaniques* 11, 1987, p. 141-159, ici p. 150 n. 40.

14. L'image du Mandylion en Cappadoce apparaît tout d'abord dans la partie occidentale du naos et dans le sanctuaire. C'est le cas de Saklı Kilise (église no 2a de Göreme, XIe siècle), Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 137, n. 5, fig. 1-3. Nicole Thierry place de manière erronée les deux images du Mandylion de Saklı Kilise dans le sanctuaire (l'une dans la *prothésis*, l'autre à l'entrée du *diakonikon*), N. Thierry, Deux notes à propos du Mandylion, *Zograf* 11, 1980, p. 16-19. Les deux autres églises de Göreme (XIe siècle) possèdent une image du Mandylion dans le sanctuaire (Karanlık Kilise – absidiole sud ; Sainte-Catherine – paroi de l'abside), Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 25 ; Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), fig. 4-6. À partir du XIVe siècle, l'image

des deux faces du Christ dans l'espace du sanctuaire ne soit pas une solution courante, ce schéma iconographique est attesté. Ainsi, dans l'église Épiskopi dans le Magne (milieu du XIIe siècle), le Mandylion et le Kéramion sont placés sur les deux piliers à l'entrée de l'abside[16]. À Sopoćani (aux environs de 1270), les deux saintes faces figurent superposées au-dessus de la porte qui mène de la chapelle latérale nord à la *prothésis*[17]. Dans l'église de la Dormition à Longanikos en Laconie (deuxième couche qui date de la première moitié du XVe siècle)[18], elles figurent sur l'iconostase bâtie et sont associées : le Mandylion domine les portes royales et le Kéramion la porte de la *prothésis*. À Saint-Dèmètrios de Boboševo (1487-88), le Mandylion surmonte la scène de la Mise au tombeau (au nord de l'abside) et le Kéramion celle de l'Incrédulité de Thomas (au sud de l'abside) sur le mur oriental de l'église[19]. Si les saintes faces occupent dans ces exemples la partie orientale de l'église, elles n'apparaissent pas au-dessus de la conque absidale comme c'est le cas à Mali Grad. À ma connaissance, le seul autre exemple connu dans l'art monumental est conservé dans l'église de la Vierge d'Alikampos en Crète, dont les peintures du sanctuaire sont datées du début du XIVe siècle[20]. Au-dessus de la conque absidale, qui présente une image de la Vierge, sont peints le Kéramion et le Mandylion[21] (fig. 6). Comme à Mali Grad, les deux images acheiropoïètes sont encadrées par les médaillons des saints Joachim et Anne tandis que l'Annonciation figure de part et d'autre de la conque. Enfin, sur la voûte qui surmonte le *bèma* se déploie l'Ascension du Christ.

apparaît fréquemment dans le sanctuaire, Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 25 ; Velmans, L'église de Khé (cité n. 13), p. 76 ; Papastavrou, Remarques (cité n. 13), p. 150, n. 39, 151. Dans les églises géorgiennes, le Mandylion est systématiquement figuré dans le sanctuaire aux XIIe et XIIIe siècles, Gedevanishvili, The Representation (cité n. 8), fig. 9, 10, 14, 20-24.

15. A. Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-138, ici p. 4, pl. 2, fig. 2 ; A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Nicosie 1997, fig. 84, 96.

16. N. V. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athènes 1995, p. 167, fig. 20, p. 190, fig. 38, p. 211, fig. 62, ill. 37-38.

17. B. Živković, *Sopoćani. Les dessins des fresques*, Belgrade 1984, pl. V, fig. 10 et 11.

18. O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athènes 2002, plan III, nos 43 et 44.

19. L'image est mentionnée, mais non reproduite dans Pejić, Мандилион (cité n. 10), p. 84 n. 64 ; Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 25

20. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leyde 2001, p. 48-50.

21. De part et d'autre des images acheiropoïètes se trouvent deux disques lumineux. Sur le motif des disques, qui évoquent le sacré, voir L. Hadermann-Misguich, Images et passages : leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843, dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée, Actes du Colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome, l'École française de Rome et l'Université libre de Bruxelles, Rome 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. Santerre et J.-C. Schmitt, Rome 1999, p. 21-40, ici p. 25-26 (repris dans Ead., *Le temps des anges : recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement*, Bruxelles 2005, p. 219-234).

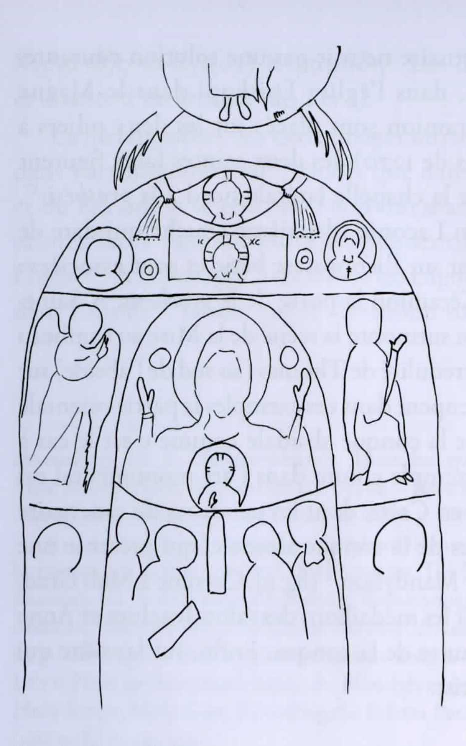


Fig. 6 – Dessin du décor peint, mur oriental, Crète, Alikampos, église de la Panagia

L'organisation des représentations de la Vierge à l'Enfant, de l'Annonciation et de l'Ascension, et des images acheiropoïètes entourées des bustes des saints Joachim et Anne, dans les sanctuaires de Mali Grad et d'Alikampos, est remarquable par la polysémie qui caractérise les images miraculeuses du Christ. Le Mandylion et le Kéramion sont des images symboliques[22] investies de significations multiples, qui s'affinent selon les liens qu'elles entretiennent avec les représentations qui les entourent.

La présence de l'image miraculeuse du Mandylion au-dessus de la conque absidale, associée à l'image de l'*Amnos*, de la Vierge et à l'Annonciation, s'inscrit dans la thématique de l'Incarnation liée à cet espace[23]. Le lien étroit qui unit l'*Amnos*, la Mère de Dieu de la conque absidale et le Mandylion répond aux mystères eucharistiques qui se déroulent dans le sanctuaire. En effet, le Mandylion fixe la nature humaine du Christ et conjugue les valeurs sémantiques de l'Incarnation et du sacrifice[24]. Le Kéramion

22. Sur la légende de l'apparition de la Sainte Face, voir E. Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, t. 1, p. 102-196 ; A. Cameron, The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story, dans *Okeanos. Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students*, éd. C. A. Mango, O. Pritsak et U. M. Pasicznyk, Cambridge MA 1983, p. 80-94. Les sources concernant le Mandylion et le Kéramion ont été récemment traduites et commentées par Guscin, *The Image of Edessa* (cité n. 8), p. 3 et s.

23. Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 24-25 ; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – Londres 1999, p. 70-71 ; Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 137 et s. ; H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Venise 2007, p. 136-143 ; A. Glichitch, *Iconographie du Christ-Emmanuel. Origine et développement jusqu'au XIVe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de J.-P. Sodini, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1990, p. 81-91. Maints exemples attestent la connexion entre le Mandylion et l'Annonciation, comme à Saklı Kilise (église n° 2a de Göreme) en Cappadoce (XIe siècle), Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 137, fig. 1-2. Voir également les exemples cités dans Kitzinger, The Mandylion (cité n. 9), p. 1168, fig. 13 a-c ; Gerstel, *Beholding*, *op. cit.*, p. 70 n. 14 ; D. Iliopoulou-Rogan, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne, *Byz.* 47, 1977, p. 199-211, ici p. 204 n. 21 ; Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* (cité n. 1), p. 121 n. 20.

24. T. Velmans, Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images, dans *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, éd. B. Borkopp, Amsterdam 1995, p. 173-184, repris dans Ead., *Byzance, les Slaves et l'Occident. Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres 2001, p. 287-310, ici p. 293-294 ; Ead., Interférence sémantique entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine, dans *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητήν Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, éd. G. M. Velenis et N. K. Moutsopoulos, Athènes 1991, repris dans Ead. *Byzance, les Slaves et l'Occident*, *op. cit.*, p. 99-129, ici p. 102 et s. Dans l'église des Saints-Anargyres de Servia (1600), la Vierge, elle-même symbole de l'Incarnation, porte le Mandylion devant elle, A. Xyngopoulos, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Athènes 1957, p. 102-110, fig. 23 ; Papastavrou, Remarques (cité n. 13), p. 153, fig. 4.

revêt également une forte signification sacrificielle qui, pour certains auteurs, est soulignée par le fond rouge dont la couleur rappelle les tissus liturgiques où sont posés les oblats eucharistiques[25]. Cette dimension sémantique de la sainte tuile préside à son emplacement dans le sanctuaire des églises de Mali Grad et d'Alikampos précisément au-dessus de l'autel.

La corrélation entre le Mandylion et la Vierge est aussi renforcée par la légende de la relique. La Sainte Face arriva à Constantinople en 944 le jour de la fête de la Dormition (le 15 août) et fut placée dans l'église de la Théotokos du Phare, important sanctuaire marial[26]. L'image du Mandylion dans les églises de Mali Grad et d'Alikampos se trouve juste en face de la Dormition de la Vierge, rappelant la connexion étroite qui existe entre les deux, d'autant plus que l'église d'Alikampos est dédiée à la fête de la Dormition.

Une autre solution iconographique, souvent employée dans les monuments byzantins, représente le Mandylion entre les saints Joachim et Anne[27]. Cette disposition évoque la nature humaine du Christ et la réalité de son Incarnation à travers l'évocation du lignage de la Vierge[28]. L'emplacement privilégié des deux parents de Marie dans les églises de Mali Grad et d'Alikampos a été choisi, entre autres, en raison de la dédicace des églises à la Théotokos. L'église de Mali Grad est consacrée à la Naissance de la Vierge[29],

25. A. M. Lidov, Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года, *Древнерусское искусство* 21, 1999, p. 155-177, ici p. 170.

26. Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 23, n. 4, 24 ; C. Jolivet-Lévy, Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rome 2002, p. 71-88, repris dans Ead., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 375-398, ici p. 383, n. 22 ; Kitzinger, The Mandylion (cité n. 9), p. 1168, 1186. Le Kéramion arriva à Constantinople en 968 sous l'empereur Nicéphore Phokas et disparut complètement après 1204. Dans les manuscrits, l'image du Kéramion apparaît au XIe siècle, voir Kitzinger, The Mandylion (cité n. 9), fig. 12, tandis que dans l'art monumental, il fait son apparition au XIIe siècle et la plupart du temps avec le Mandylion, cf. Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 24-25.

27. Voir les exemples cités dans Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres* (cité n. 1), p. 396 n. 228. Sur les représentations crétoises du Mandylion entouré des parents de la Vierge, voir Papadaki-Oekland, Το άγιο Μανδήλιο (cité n. 6).

28. *Ibid.*, p. 285-294.

29. Sur les textes liturgiques, les fêtes et les images concernant les parents de la Vierge voir D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 2 vol., Athènes 1985, t. 1, p. 148-149, avec la bibliographie ; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Paris 1975, p. 251-254.

célébrée le 8 septembre[30], suivie de la commémoration des saints Joachim et Anne le 9 septembre. En ce sens, l'insistance sur les représentations de ses géniteurs dans l'espace sacré, mais bien visibles par les fidèles, est tout à fait justifiée.

Hormis leur sens eucharistique, le Mandylion et le Kéramion dans l'église de Mali Grad évoquent aussi l'intercession[31], notamment en raison de leur proximité avec la *Déisis* (fig. 2 et 3). L'association du Mandylion et de la *Déisis* est courante dans les églises cappadociennes[32] et géorgiennes[33] ce qui, d'après certains auteurs, exprime le dogme de l'Incarnation, du Salut et de la Rédemption[34]. Au cours de l'office de la relique d'Édesse, une prière était adressée au Mandylion pour la rémission des péchés[35]. Le Mandylion présent devant les yeux des fidèles, permettait de réitérer cette prière[36]. Cette valeur médiatrice de la Sainte Face est exploitée dans le *diakonikon* de Sopoćani (1260-70)[37]. Sur le mur oriental, au premier registre, est peinte une *Déisis* avec la Vierge, le Christ trônant et saint Nicolas. Au deuxième registre sont peints saint Jean Baptiste et saint Jean le Théologien en prière devant le Mandylion. Celui-ci est donc un substitut du Christ, une icône à laquelle on adresse des prières qui se transmettent directement au prototype[38]. Le Kéramion revêt parfois cette même valeur médiatrice.

30. La célébration de la fête de la Naissance de la Vierge au mois de septembre, le mois qui ouvre l'année liturgique à Byzance, s'expliquerait par sa symbolique pour l'économie du Salut, voir G. Passarelli, *Icônes des grandes fêtes byzantines*, Paris 2005, p. 29 n. 4, 31.

31. Velmans, Interférence sémantique (cité n. 24), p. 102 et s.; Ead., Valeurs sémantiques (cité n. 24), p. 288-290.

32. C'est le cas à Karşı Kilise (1212) et à Sainte-Catherine de Göreme (xie siècle) par exemple, Jolivet-Lévy, Note sur la représentation du Mandylion (cité n. 8), p. 138 n. 13, 142.

33. Voir l'église de Khé, celle de la Sainte-Croix à Télovani et Saint-Georges de Cvirmi (xiie siècle), les églises du Christ à Tsaldashi (xie siècle), des Saints-Archanges dite Tanghili (xiiie-xive), etc. Dans toutes ces églises, le Mandylion est associé à la *Déisis* représentée dans la conque absidale, Velmans, L'église de Khé (cité n. 13), p. 76. Voir également les images reproduites dans Gedevanishvili, The Representation (cité n. 8), fig. 8, 9, 10, 21, 22, 23.

34. T. Velmans, L'image de la *Déisis* dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, *CahArch* 29, 1980-1981, p. 47-102, ici p. 64 (repris dans Ead., *L'art médiéval de l'Orient chrétien*, Sofia 2002²).

35. Le tropaire de la sainte image acheiropoïète fait partie de la liturgie du 16 août au xie siècle, cf. Hadermann-Misguich, Images (cité n. 21), p. 30-32.

36. Dans plusieurs monuments, le Mandylion est figuré de manière à remplacer l'image du Christ lui-même. Voir les exemples cités dans Papastavrou, Remarques (cité n. 13), p. 151. Sur l'interférence entre l'*Amnos* et le Mandylion, voir Velmans, Interférence sémantique (cité n. 24), p. 100.

37. Ead., L'église de Khé (cité n. 13), p. 76; Ead., Interférence sémantique (cité n. 24), p. 102; Ead., Valeurs sémantiques (cité n. 24), p. 289-290. Le schéma de l'image est publié dans Pejić, Мандилион (cité n. 10), fig. 11.

38. Dans les offices qui célèbrent le Mandylion, pendant la procession de la relique autour de l'église, la Sainte Face est explicitement identifiée au Christ, Grabar, *La Sainte Face* (cité n. 10), p. 27. Les prières des fidèles pouvaient donc être directement adressées au Mandylion en tant qu'image conforme à l'original. La même idée d'intercession est développée sur un *aèr* provenant de Moscou et datant de 1389, où la Sainte

Ainsi, dans l'église Saint-Nicolas de Kasnitzi de Kastoria, les donateurs Nicéphore et Anne entourent l'image du Kéramion. Anne lève ses deux mains en signe de prière tandis que Nicéphore offre le modèle de l'église au Kéramion. Il est évident qu'ici le Kéramion remplace la figure du Christ et, en tant qu'image miraculeuse, transmet les prières au prototype[39].

L'association de l'Ascension à la *Déisis* véhicule également un message rédempteur[40], d'autant plus, qu'à Mali Grad, le texte inscrit sur le livre du Christ est celui qui apparaît habituellement dans les Jugements derniers post-byzantins : « Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé[41]. » De même, l'inscription sur les rouleaux des anges de l'Ascension rappelle la Seconde venue de Jésus[42]. Le rapprochement du Mandylion et de l'Ascension évoque donc la Seconde parousie[43].

Le Mandylion comporte, par ailleurs, une forte connotation apotropaïque[44]. Dans certains hymnes chantés au cours de la fête du Mandylion, une référence est faite à la croix

Face figure au centre du tissu, entourée par la Vierge et saint Jean le Précurseur en prière. D'autres saints figurent dans la continuité formant ainsi une *Déisis* élargie. Le Mandylion remplace ici l'image du Christ, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., éd. H. C. Evans, New York – New Haven – Londres 2004, nº 192, ill. p. 319; Velmans, Interférence sémantique (cité n. 24), p. 102. Un exemple plus tardif de Géorgie reproduit le même schéma. Dans l'église Saint-Nicolas (xvie-xviie siècles), saint Jean le Précurseur et la Vierge prient devant le Mandylion, Gedevanishvili, The Representation (cité n. 8), fig. 24. Le Mandylion est peint également sur l'*aèr* qui figure dans l'image de la Communion des apôtres dans le sanctuaire de Poganovo, témoignant de la fréquence du Mandylion sur les tissus liturgiques, B. Živković, *Poganovo. Les dessins des fresques*, Belgrade 1986, pl. II, fig. 17. Hormis la valeur eucharistique du Mandylion dans cette image, il faut également noter que l'*aèr* est le tissu qui protège les saints oblats, et il semble qu'ici le rôle prophylactique du Mandylion est également souligné.

39. S. Pelekanidis, *Καστοριά*, Thessalonique 1953, pl. 62 a et b; E. Drakopoulou, Kastoria: Art, Patronage, and Society, dans *Heaven and Earth: Cities and Countryside in Greece*, éd. J. Albani et E. Chalkia, Athènes 2013, p. 114-125, ici fig. 100.

40. Le même message est exprimé dans certaines églises de Macédoine où l'Ascension et le Mandylion sont associés, Velmans, Valeurs sémantiques (cité n. 24), p. 290-295.

41. C'est le cas dans l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid (C. Grozdanov, Страшниот суд во црквата Свети Климент - Богородица Перивлептос во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, *Културно наследство* 22-23, 1995-1996, p. 47-68, ici p. 55); à Saints-Pierre-et-Paul de Tutin de 1646 (D. Simić-Lazar, Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie, *Cahiers balkaniques* 6, 1984, p. 233-274, ici p. 239-241, fig. 2), dans la Grande Lavra (1535), à Dionysiou (1547) et à Docheiariou (1568), voir G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 149.2, 210.2, 245.1.

42. « Hommes Galiléens, pourquoi restez-vous à regarder vers le ciel ? Ce Jésus, qui a été enlevé au ciel du milieu de vous, viendra de la même manière que vous l'avez vu allant au ciel » (Ac 1, 11). D'après Pseudo-Sophronios (PG 98, col. 389) et Pseudo-Germanos (PG 88, col. 3984), le sanctuaire est un lieu où il est convenable de rappeler la seconde venue. En ce sens, l'emplacement de l'Ascension dans l'espace sacré est tout à fait justifié, Papastavrou, Remarques (cité n. 13), p. 148, 149 n. 35.

43. *Ibid.*, p. 290, 292-293.

44. À la fin du xiie siècle, le Mandylion commence à décorer les parties situées au-dessus des portes d'entrée et acquiert une valeur prophylactique. Voir par exemple à Gradec (G. Millet et A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie II*, Paris 1954, pl. 59.2 et 63.2), dans l'église de l'Archange Michael à

du Golgotha et au Mandylion en tant qu'instruments de lutte et armes contre le mal et la mort[45]. Cette idée est illustrée sur l'icône de la Galerie Tretiakov à Moscou (XIIe siècle), qui présente une image du Mandylion d'un côté et une représentation de la croix du Golgotha accostée par des anges en adoration de l'autre. Le Mandylion et la croix seraient dans ce cas des armes efficaces dont la valeur prophylactique est évidente[46].

Les images acheiropoïètes du Christ, peintes l'une à côté de l'autre au-dessus de l'abside de Mali Grad et d'Alikampos, expriment les mystères sotériologiques liés à l'Incarnation et à l'immolation du Christ[47]. La manifestation de l'invisible à travers les images du Mandylion et du Kéramion rappelle que sans Incarnation il n'y a pas de Passion, et donc pas de Salut[48]. Ils résument ainsi tout le dogme de l'économie du Salut. Par ailleurs, la grande *Déisis* qui surmonte ces deux images à Mali Grad renforce la valeur médiatrice et apotropaïque qui leur est inhérente. La densité du contenu théologique des images acheiropoïètes du Christ ne nous permet pas de proposer une interprétation univoque ; les concepteurs des programmes de Mali Grad et d'Alikampos ont exploité la polyvalence sémantique de ces images pour signaler le dogme du Salut dans toute sa complexité théologique.

Kato Lefkara (fin du XIIe siècle) et l'église Sainte-Christine à Askas (1518), toutes deux à Chypre (Stylianou, *The Painted Churches* [cité n. 15], fig. 267, 172), dans l'église de la Dormition à Vardzia (1184-86) et au monastère de Gelati (XIIe siècle), tous deux en Géorgie (Gedevanishvili, The Representation [cité n. 8], fig. 6 et 13). Dans les monuments moldaves, le Mandylion orne également les lieux de passage, voir A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie (XIVe-XVIe siècles). Les architectures de l'image*, Paris 1998, p. 99-105, fig. 48, 95, 96 ill. 16, 40-41, 57.

45. Kitzinger, The Mandylion (cité n. 9), p. 1175-1176.

46. *Ibid.*, p. 1175-1176, fig. 19-20. Hans Belting interprète la présence de la croix sur l'icône de la Galerie Tretiakov en lien avec la Passion du Christ, H. Belting, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34-35, 1980-1981, p. 1-16, ici p. 11. Toutefois, les icônes processionnelles dans de nombreux cas portent l'image de la croix sur le revers, dans une optique plutôt apotropaïque, A. Grabar, Les sources des peintures byzantines des XIIIe et XIVe siècles, *CahArch* 12, 1962, p. 366-372, fig. 4, 5, 7. La même valeur est véhiculée par l'image du Mandylion à l'église du Sauveur à Neredici, où l'inscription IC XC NH KA est peinte à l'intérieur même du Mandylion, évoquant ainsi les croix à cryptogrammes, V. Lazarev, *Mosaïques et fresques de l'Ancienne Russie (XIe-XVIe siècles)*, Paris 2000, fig. 79.

47. Sur l'association des deux images acheiropoïètes, voir Lidov, Обрзы Христа (cité n. 25), p. 170. Sur le sens eucharistique du Mandylion dans les exemples où il figure dans le sanctuaire, voir C. Konstantinidi, Τὸ ἅγιο Μανδήλιο μεταξὺ τῶν Ἱεραρχῶν: ἕνα ἀκόμα σύμβολο τῆς Θείας Εὐχαριστίας, dans *Λαμπηδών. Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τῆς Ντούλας Μουρίκη*, éd. M. Aspra-Vardavaki, Athènes 2003, t. 2, p. 483-498. Sur les images géorgiennes de la Sainte Face, où il figure fréquemment dans le chœur, voir Gedevanishvili, The Representation (cité n. 8).

48. La même opinion est exprimée par H. Kessler, Configuring the Invisible by Copying the Holy Face, dans *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996*, éd. H. Kessler et G. Wolf, Bologne 1998, p. 129-151. Voir aussi A. Cameron, The Mandylion and Byzantine Iconoclasm, *ibid.*, p. 33-54.

SOIXANTE SAINTES FEMMES DANS LE NARTHEX DE SAINTE-SOPHIE D'OHRID (XIe SIÈCLE) UN PROGRAMME HAGIOGRAPHIQUE EXCEPTIONNEL

Sulamith Brodbeck

Dans les peintures de Cappadoce, les saintes femmes constituent une catégorie assez bien représentée. Comme le signale Catherine Jolivet-Lévy, la concentration de figures féminines à un emplacement précis peut éclairer l'usage de l'espace en question ou, parfois, la fonction et l'origine de la fondation[1]. Dans les décors du XIe siècle, les saintes femmes se concentrent essentiellement dans la partie occidentale de l'édifice, comme en témoignent Karanlık Kilise où sont représentées à la sortie du narthex, face à une chambre funéraire, les saintes Paraskévè, Barbe, Kyriakè et Marina[2], ou encore Hosios Loukas où douze effigies féminines prennent place sur le mur occidental du narthex, de part et d'autre de l'entrée[3]. Les portraits des saintes femmes sont souvent stéréotypés et leurs attributs sont pour la plupart « catégoriels »[4]. Généralement vêtues du *maphorion* et tenant une croix,

1. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 382. L'auteure donne l'exemple de Meryemana (Göreme n° 33) où six femmes orantes et vêtues en moniales décorent la travée orientale précédant l'abside et pourraient éclairer la fonction de la fondation qui était probablement un monastère de femmes. Elle précise toutefois que ce cas est assez exceptionnel et peut également être lié aux souhaits particuliers d'une donatrice ; voir aussi S.-J. Cho, *Les saintes femmes dans les églises byzantines de Cappadoce*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

2. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 1), p. 384, et axonométrie p. 294 ; Ead., *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, avec la collaboration de N. Lemaigre Demesnil, Paris 2015, t. 1, p. 82.

3. Dans la lunette sud, Constantin et Hélène flanquent la croix tandis que Thècle, Agathe, Anastasie, Fébronie et Eugénie, figurées en médaillon, les entourent. Dans la lunette nord sont figurées Irène, Catherine et Barbara en pied, et Euphémie, Marina et Juliana en médaillons. Pour un plan d'Hosios Loukas et la répartition des mosaïques, voir N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athènes 1997, fig. 9 ; voir aussi C. L. Connor, *Women of Byzantium*, New Haven – Londres 2004, pl. 14.

4. C. Jolivet-Lévy et J. Durand, Les attributs des saints dans l'art byzantin et l'exemple des saintes femmes, dans *Des signes dans l'image : usages et fonctions des attributs dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, éd. M. Pastoureau et O. Vassilieva-Codognet, Turnhout 2015, p. 211-268, ici p. 224.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

les saintes constituent une catégorie qui apparaît finalement bien réduite par rapport à la diversité iconographique des groupes masculins : martyrs, militaires, évêques ou confesseurs, diacres, médecins, moines et ermites. Le déséquilibre entre le nombre de saints et celui des saintes est un constat général qui se reflète dans les décors monumentaux où les saintes femmes sont minoritaires, quand elles ne sont pas complètement absentes des programmes hagiographiques.

Dans un tel contexte, les peintures du XIe siècle de Sainte-Sophie d'Ohrid font figure d'exception. Soixante saintes femmes sont représentées au rez-de-chaussée du narthex de cette église épiscopale et se répartissent sur les piliers, les voûtes et les parois, en un ou deux registres (fig. 1). Elles appartiennent à la première décoration du XIe siècle – réalisée sous l'archevêque Léon entre 1037 et 1056, peu après la reconquête de la Macédoine par les Byzantins victorieux du dernier grand tsar de l'Empire bulgare, Samuel – qui recouvre le sanctuaire, une partie du naos et le rez-de-chaussée du narthex[5]. Les saintes femmes ont fait l'objet d'analyses très succinctes. Mis à part les coupes et plans publiés par Richard Hamann-Mac Lean et Horst Hallensleben[6], et la notice sur l'ensemble des peintures de Barbara Schellewald dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, ce programme hagiographique n'a fait l'objet d'aucune étude détaillée, ni dans les travaux d'André Grabar et de Radivoje Ljubinković, ni dans ceux de Petar Miljković-Pepek , de Vojislav Djurić ou de Cvetan Grozdanov[7], ni même dans l'étude d'Ann Wharton Epstein[8]. Seul Svetozar Radojčić, dans une analyse des plus anciennes peintures de Sainte-Sophie d'Ohrid, consacre une demi-page à une partie de ce décor, relevant les inscriptions de quelques images de saintes femmes[9]. Or le nombre exceptionnel d'effigies féminines semble former un véritable programme,

5. R. Ljubinković, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècles, *CorsiRav* 9, 1962, p. 405-441, ici p. 415. Pour un bilan historiographique des peintures de Sainte-Sophie d'Ohrid, voir C. Grozdanov, *Студии за охридскиот живопис / Études sur la peinture d'Ohrid*, Skopje 1990, p. 24-41 (résumé en français, p. 208-209) ; voir aussi plus récemment, en 2009, le bilan bibliographique de B. Schellewald, Ohrid, *RbK* 7, col. 350-353. Je tiens à remercier tout particulièrement Barbara Schellewald pour les échanges fructueux que nous avons pu avoir sur Sainte-Sophie d'Ohrid.

6. R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Geissen 1963, I, plans 1-5.

7. P. Miljković-Pepek, Материјали за македонската средновековна уметност. I, Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, *Зборник на археолошкиот музеј* 1, Skopje 1955, p. 37-70 (résumé en français) ; R. Ljubinković, *Konzervatorski radovi na crkvi Sv. Sofije u Ohridu*, Belgrade 1955 ; Id., La peinture murale en Serbie (cité n. 5) ; V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976 ; A. Grabar, Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ohrid, *CahArch* 15, 1965, p. 257-265 ; Grozdanov, *Студии за охридскиот живопис* (cité n. 5), p. 24-34. Je remercie ici vivement Saška Bogevska-Capuano, Dragana Pavlović et Draginja Simić-Lazar pour certaines références parfois difficilement accessibles.

8. A. Wharton Epstein, The Political Content of the Paintings of Saint Sophia at Ohrid, *JÖB* 29, 1980, p. 315-329.

9. S. Radojčić, *Одабрани чланци и студије 1933-1978*, Belgrade 1982, p. 109-127.

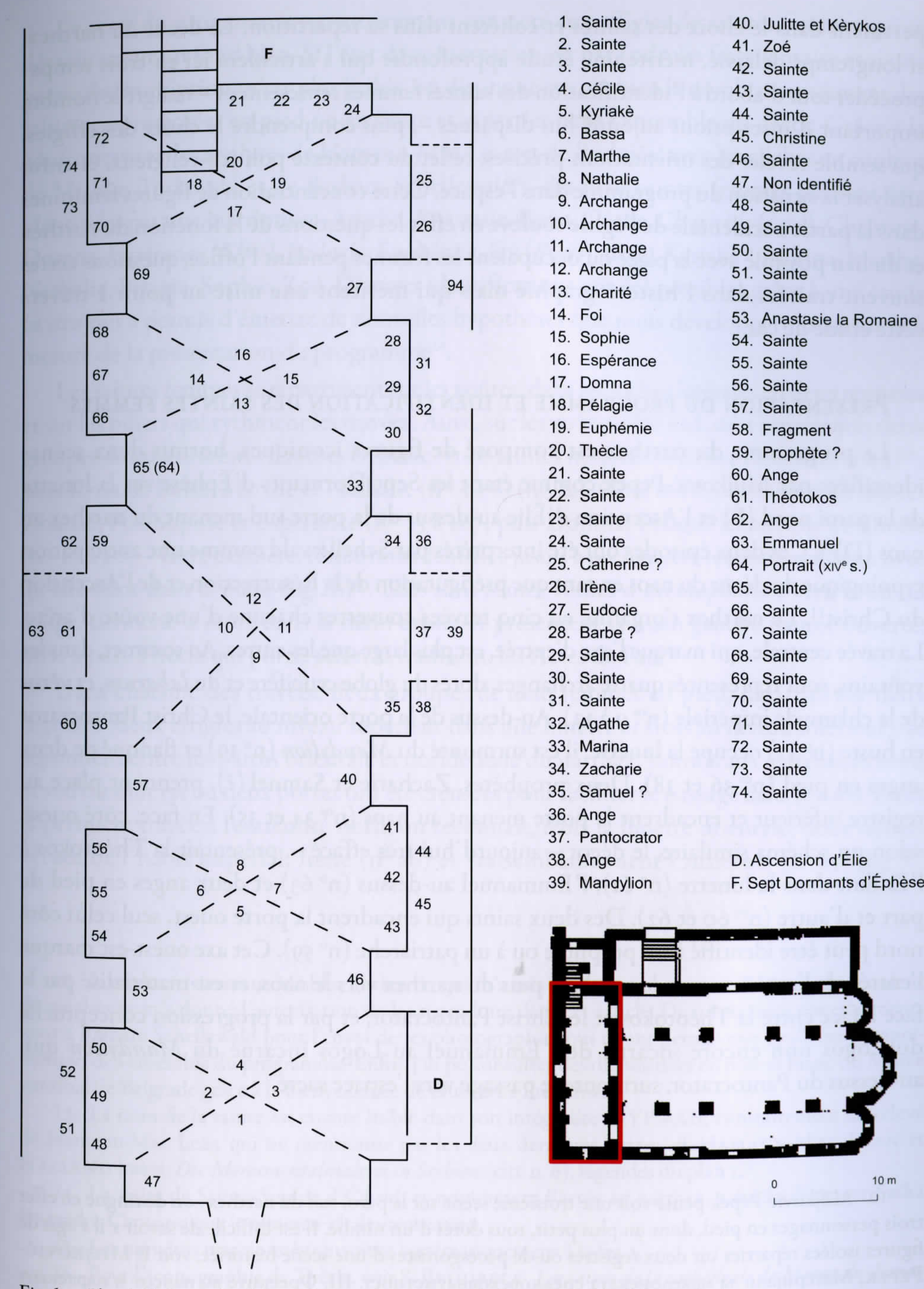


Fig. 1 – Plan de l'église et détail du narthex avec la répartition du décor peint, Ohrid, Sainte-Sophie (Brodbeck d'après Hamann-Mac Lean et Hallensleben, pl. 1)

pertinent dans le choix des saintes et cohérent dans sa répartition. Le décor du narthex, si longtemps délaissé, mérite une étude approfondie qui s'articulera ici en trois temps : procéder tout d'abord à l'identification des saintes femmes représentées – malgré le nombre important d'inscriptions aujourd'hui disparues –, puis comprendre le choix des effigies, qui semble révéler des orientations précises, reflet du contexte politico-religieux, et enfin analyser la situation du programme dans l'espace. Cette concentration de figures féminines dans la partie occidentale de l'église soulève en effet les questions de la fonction du narthex et du lien possible avec la place qu'occupaient les femmes pendant l'office, questions certes souvent traitées dans l'historiographie mais qui méritent une mise au point à travers cette étude de cas.

Présentation du programme et identification des saintes femmes

Le programme du narthex est composé de figures iconiques, hormis deux scènes identifiées par Miljković-Pepek comme étant les Sept Dormants d'Éphèse sur la lunette de la paroi nord (F) et l'Ascension d'Élie au-dessus de la porte sud menant du narthex au naos (D)[10]. Ces deux épisodes ont été interprétés par Schellewald comme une anticipation typologique du décor du naos en tant que préfiguration de la Résurrection et de l'Ascension du Christ[11]. Le narthex s'organise en cinq travées couvertes chacune d'une voûte d'arête. La travée centrale, qui marque l'axe d'entrée, est plus large que les autres. Au sommet, dans les voûtains, sont représentés quatre archanges, dotés du globe crucifère et du *labarum*, et vêtus de la chlamyde impériale (n°s 9 à 12). Au-dessus de la porte orientale, le Christ Pantocrator en buste (n° 37) occupe la lunette, il est surmonté du *Mandylion* (n° 39) et flanqué de deux anges en pied (n°s 36 et 38). Deux prophètes, Zacharie et Samuel (?), prennent place au registre inférieur et encadrent la porte menant au naos (n°s 34 et 35). En face, côté ouest, selon un schéma similaire, le décor – aujourd'hui très effacé –, présentait la Théotokos à l'Enfant dans la lunette (n° 61), l'Emmanuel au-dessus (n° 63) et deux anges en pied de part et d'autre (n°s 60 et 62). Des deux saints qui encadrent la porte ouest, seul celui côté nord peut être identifié à un prophète ou à un patriarche (n° 59). Cet axe ouest-est marque l'entrée de l'extérieur vers le narthex, puis du narthex vers le naos, et est matérialisé par le face à face entre la Théotokos et le Christ Pantocrator, et par la progression conceptuelle du Logos non encore incarné de l'Emmanuel au Logos incarné du *Mandylion* qui, au-dessus du Pantocrator, surmonte le passage vers l'espace sacré.

10. Miljković-Pepek pense voir une troisième scène sur la paroi sud du narthex : on distingue en effet trois personnages en pied, dont un plus petit, tous dotés d'un nimbe. Il est difficile de savoir s'il s'agit de figures isolées réparties sur deux registres ou de protagonistes d'une scène historiée, voir P. Miljković-Pepek, Материјали за македонската средновековнауметност. III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, *Културно наследство* 3/1, 1971, p. 1-25, fig. 1 et 11.
11. Schellewald, Ohrid (cité n. 5), col. 265-266.

Le reste du programme est entièrement consacré aux effigies de saintes femmes qui se détachent sur un fond bleu. Si l'état de conservation est par endroits fragmentaire et si une partie des inscriptions n'est plus lisible, on distingue encore bien le nombre conséquent des saintes, représentées en pied ou en buste et réparties dans l'ensemble du décor. Grâce à la confrontation des analyses de Hamann-Mac Lean et de Radojčić avec les clichés en couleur de Mishko Tutkovski et de Barbara Schellewald[12], dix-neuf saintes femmes peuvent être identifiées par une inscription : Agathe, Anastasie, Bassa, Cécile, Charité (*Agapè*), Christine, Domna, Espérance (*Elpis*), Eudocie, Euphémie, Foi (*Pistis*), Irène, Kyriakè[13], Marina, Marthe, Nathalie, Pélagie, Sophie, Zoé. D'autres identifications ont été possibles grâce à une étude *in situ* qui a permis d'émettre de nouvelles hypothèses que nous développerons au fur et à mesure de la présentation du programme[14].

Les saintes femmes se répartissent sur les voûtes, dans les niches latérales en deux registres et sur les piliers qui rythment les travées. Ainsi, sur les voûtes côté sud, sont représentés deux groupes de quatre saintes femmes en buste : trois saintes non identifiées et Cécile (n°s 1 à 4)[15] ; puis Kyriakè, Bassa, Marthe et Nathalie (n°s 5 à 8) (fig. 2a). Côté nord, répondent les saintes Charité, Foi, Sophie et Espérance (n°s 13 à 16) ; puis Domna, Pélagie, Euphémie et Thècle (n°s 17 à 20) – cette dernière, restée non identifiée jusqu'à présent, est reconnaissable au livre qu'elle tient dans la main (fig. 2b)[16]. Elles sont toutes vêtues d'un *maphorion* vert, brun ou rouge, tiennent la croix dans la main droite et présentent la main gauche paume ouverte, mise à part Thècle qui porte, selon la tradition, les Actes de Paul[17].

Dans chacune des travées, deux groupes de cinq femmes en pied, réparties sur deux registres (deux effigies au niveau supérieur dans une lunette et trois au niveau inférieur), se répondent entre les parois orientale et occidentale du narthex, hormis aux extrémités nord et sud du mur est où deux portes ont été creusées pour faciliter le passage dans le naos. Dans la première travée à l'extrémité nord, on reconnaît, dans la lunette orientale, deux saintes vêtues de l'habit impérial, Irène (n° 26) et vraisemblablement Catherine (n° 25) (fig. 3).

12. Je remercie vivement Mishko Tutkovski qui m'a très généreusement transmis ses clichés couleur du narthex et m'a donné l'autorisation de les reproduire dans cet article. De même, mes remerciements vont à Barbara Schellewald pour l'envoi de ses photographies qui m'ont permis une meilleure compréhension de l'ensemble du programme. Enfin, j'ai pu consulter des diapositives en noir et blanc du Musée national de Belgrade grâce à la bienveillance de Dubravka Preradović.
13. Le nom de la sainte est encore lisible dans son intégralité : ΚΥΡΙΑΚΗ, contrairement au relevé de Hamann-Mac Lean qui ne mentionne pas les deux dernières lettres, cf. Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien* (cité n. 6), légendes du plan 1.
14. La visite de Sainte-Sophie d'Ohrid, et notamment l'accès au narthex, a été facilitée par Saška Bogevska-Capuano que je remercie chaleureusement.
15. Les numéros mentionnés renvoient systématiquement à la fig. 1.
16. Pour l'iconographie de Thècle, voir S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle* (CEFR 432), Rome 2010, fiche n° 164.
17. *Ibid.*, p. 729.



a



b

Fig. 2 – a) Kyriakè (nº 5), Bassa (nº 6), Marthe (nº 7), Nathalie (nº 8), voûte du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie
b) Domna (nº 17), Pélagie (nº 18), Euphémie (nº 19), Thècle (nº 20), voûte du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photos : M. Tutkovski)

Fig. 3 – Catherine ? (nº 25), Irène (nº 26), Euphémie en buste (nº 19), lunette et voûte du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

Si cette dernière n'a fait l'objet d'aucune identification, elle est associée à Irène dans l'iconographie, comme l'atteste par exemple le décor du narthex d'Hosios Loukas[18]. La somptuosité de l'habit d'impératrice, le détail du *thorakion* perlé, les quelques fragments de lettres de l'inscription laissant supposer un nom relativement long vont dans le sens d'une identification à la sainte princesse d'Alexandrie. Ces deux saintes en habit impérial font face à deux effigies côté ouest, dont ne subsiste que la partie basse, laissant voir le bas des robes (n[os] 73 et 74). En dessous, trois saintes en pied sont vêtues de l'habit monastique (n[os] 70 à 72). Dans la deuxième travée, sur le mur oriental, sont représentées au registre supérieur une sainte non identifiée (n° 31) et sainte Agathe (n° 32), au-dessus de trois effigies dont l'inscription n'est pas conservée (n[os] 28 à 30) (fig. 4). Si Agathe est dotée d'un simple *maphorion*, comme sa voisine, les saintes du registre inférieur sont plus richement vêtues. Celle de gauche (n° 28) porte une robe bleue, ornée de bandes jaune or aux délicats motifs décoratifs, et un manteau brun, enrichi d'un ourlet blanc et attaché sur le devant par une grosse fibule circulaire perlée. Elle est coiffée d'un voile de couleur claire qu'enserre un diadème d'or. Ces détails vestimentaires se rencontrent fréquemment dans les représentations de sainte Barbe. La somptuosité de ses vêtements, qui contraste avec les autres effigies féminines du décor, mettrait ainsi l'accent sur sa qualité de « fiancée du Seigneur ». Une iconographie similaire se retrouve dans plusieurs églises cappadociennes, comme à Sainte-Barbe de Soğanlı, à Göreme n° 6 et n° 9, à Karanlık Kilise, Elmalı Kilise, Çarıklı Kilise, etc.[19], mais aussi en Grèce dans le narthex d'Hosios Loukas[20]. Dans la même travée, côté ouest, seules quelques traces du vêtement monastique de trois saintes femmes sont encore visibles sur le registre inférieur, en partie détruit par le creusement d'une niche (n[os] 66 à 68), tandis que, dans la lunette, une fenêtre percée dès l'origine a été rebouchée, très certainement au moment de l'adjonction du monumental exonarthex sous l'archevêque Grégoire, au début du XIV[e] siècle[21].

Le côté sud du transept présente une même répartition des effigies. Dans la première travée, sur le mur oriental, prennent place, dans la lunette supérieure, sainte Christine (n° 45) et une sainte non identifiée (n° 44), puis, sur le registre inférieur, trois saintes dont seule l'inscription de Zoé (n° 41) est encore visible. Une grosse lacune au niveau des visages et des inscriptions nominatives ne permet malheureusement aucune autre tentative d'identification (n[os] 42 et 43). Toutes ces effigies tiennent une croix dans la main droite et présentent

18. Voir *supra* n. 3.

19. Sainte Barbe est très fréquemment représentée en Cappadoce, elle est généralement richement vêtue d'un manteau décoré de médaillons, la tête couverte d'un voile finement brodé, voir Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 2), t. 2, pl. 71.2, 75.1, 79.4, 254.3.

20. Pour l'image de sainte Barbe à Hosios Loukas, voir Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale* (cité n. 16), p. 462, fig. b.

21. Schellewald, Ohrid (cité n. 5), p. 237-238 ; S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – Londres 2010, p. 574-575 ; V. Korać, St Sophia in Ohrid, Space, Structure, Forms, Sources, *Zograf* 32, 2008, p. 28-25 (en serbe avec résumé en anglais p. 35).



Fig. 4 – Sainte non identifiée (n° 31) et Agathe (n° 32) dans la lunette, Barbe ? (n° 28) et deux saintes non identifiées (n[os] 29 et 30) sur le registre inférieur, narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

l'autre main soit paume ouverte, soit contre la poitrine. Le vêtement, la robe couverte du traditionnel *maphorion*, ne montre aucun signe particulier de richesse. En face, sur la paroi occidentale, trois saintes, en partie détruites par le creusement d'une niche, se tenaient sur le registre inférieur où seuls les habits monastiques sont encore conservés (nos 54 à 56). Au-dessus, une fenêtre originelle a été bouchée, comme son pendant côté nord, au moment de la construction de l'exonarthex[22]. Enfin, dans la dernière travée sud, côté oriental, une porte mène au naos, tandis que sur le mur ouest prennent place cinq saintes : deux vêtues du *maphorion* dans la lunette supérieure (nos 51 et 52) et trois moniales en dessous (nos 48 à 50).

Sur les murs nord et sud du narthex, on distingue quelques effigies féminines en pied, malheureusement non identifiables. Au nord, un escalier mène au niveau supérieur du narthex. Sous la scène des Sept Dormants d'Éphèse, qui occupe la lunette, sont figurées trois saintes femmes dont les visages sont entièrement effacés (nos 21 à 23). Au sud, malgré l'état très dégradé des peintures, une sainte reste visible à gauche de la fenêtre haute et une série de personnages en pied, dont on discerne encore les nimbes, se répartissent sur la surface inférieure[23] (no 47).

Enfin, sur les huit piliers qui rythment les travées du narthex, seules trois saintes ont conservé leur inscription : Eudocie (no 27), Marina (no 33) et Anastasie (no 53). Dans les légendes de Hamann-Mac Lean et Hallensleben, complétées d'après Radojčić, la sainte située sur le pilier à droite de la porte menant du narthex au naos (no 40) est identifiée à Eulalie ; or, malgré le mauvais état de conservation de la fresque, on distingue bien un petit enfant en pied, nimbé et portant la chlamyde ornée du *tablion*, qui forme très probablement avec sa mère le groupe des saints Julitte et Kèrykos (fig. 5)[24]. Hormis Anastasie, les saintes femmes des piliers occidentaux ne sont malheureusement pas identifiables (nos 57, 65 et 69), mais toutes portent l'habit monastique, contrairement aux figures qui leur font face.

Des choix hagiographiques reflets des orientations du commanditaire

Le narthex comprenait pas moins de soixante saintes femmes. Ce nombre est considérable et tout à fait exceptionnel. Face à un programme d'une telle ampleur, il est nécessaire de s'interroger sur la place des images et sur les liens des effigies entre elles, afin de comprendre ce qui a présidé à leur choix et à leur répartition dans l'espace. Radojčić, dans son étude très succincte, a le mérite de s'interroger sur l'ordre des saintes femmes et met en exergue des regroupements selon les mois. Ainsi, la voûte comprenant les saintes Marthe, Kyriakè,

22. *Ibid.*
23. Voir *supra* n. 10.
24. Sur la tradition iconographique de Julitte et Kèrykos, voir Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale* (cité n. 16), fiche no 113, p. 552-555.



Fig. 5 – Sainte Julitte et saint Kèrykos (no 40), pilier oriental du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

Bassa et Nathalie illustre les mois de juillet et août, ces saintes étant respectivement vénérées dans le Synaxaire de Constantinople les 4 et 7 juillet, puis les 21 et 26 août[25]. Les saintes Sophie, Foi, Espérance et Charité, célébrées le 17 septembre, sont elles aussi réunies dans une même voûte. Ensuite, l'auteur rassemble de manière assez arbitraire des saintes qui se répartissent à des emplacements fort éloignés et peuvent difficilement être lues ensemble, comme les saintes Anastasie, Cécile et Christine. En outre, il omet le problème de la non-identification d'un grand nombre de saintes femmes. Si quelques exemples significatifs sont observés dans les voûtes, on ne peut affirmer que le programme suive fidèlement l'ordre du calendrier liturgique.

Des caractéristiques iconographiques semblent en effet prévaloir dans le regroupement de certaines catégories de saintes, en particulier les moniales. Le registre inférieur du mur ouest est occupé exclusivement par des saintes vêtues du manteau monastique et de l'*analabos*[26] (fig. 6). Cherche-t-on alors à rassembler sur une même paroi l'ensemble des saintes qui ont embrassé la vie monastique ? Dans l'iconographie des saintes femmes, le détail de l'*analabos* ne constitue pas systématiquement une distinction claire du statut de moniale ; toutefois à Ohrid, on constate une intention particulière de différencier les saintes vêtues du traditionnel *maphorion* qui couvre la tête et s'enroule autour des épaules, de celles qui portent l'habit monastique composé d'un voile drapé en guise de coiffe, d'un manteau attaché sur le devant de la poitrine et d'un *analabos* de couleur foncée sur une robe plus claire. Parmi les saintes qui ont embrassé la vie monastique, une catégorie spécifique a bénéficié d'un développement conséquent dans la littérature hagiographique : la femme déguisée en moine. De nombreuses Vies sont ainsi fondées sur un même *topos* hagiographique dont l'héroïne peut aussi bien être Marine, Pélagie, Euphrosyne, Théodora, Anne, Apollinaria, Hilarie, Eugénie qu'Athanasie[27]. Elles ont toutes fui leur vie antérieure pour prendre l'habit monastique sous un nom masculin et entrer dans un monastère d'hommes. Elles pouvaient être figurées sur le mur occidental du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid, bien que cette catégorie, très spécifique dans les sources

25. Radojčić, *Одабрани чланци и студије* (cité n. 9), p. 120.

26. Nous nommons sciemment cet élément *analabos* – sorte de scapulaire – bien que ce terme s'applique aux saints moines et non aux moniales dans l'iconographie byzantine. La connaissance des vêtements des moniales est beaucoup plus restreinte que celle des habits portés par les moines, nous renvoyons à la thèse de Maria Mossakowska-Gaubert sur l'habit monastique, même si la perspective est tardo-antique, cf. M. Mossakowska-Gaubert, *Le costume monastique en Égypte à la lumière des textes grecs et latins et des sources archéologiques (IVe-début du VIIe siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de W. Godlewski, Université de Varsovie, 2005. Nous remercions l'auteur pour ses conseils avisés. Voir aussi K. C. Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, Leyde – New York – Cologne 1992, p. 106-108 et S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, éd. L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy, Paris 2011, p. 83-88 (Scapulaire [*analabos*]).

27. É. Patlagean, L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance, *Studi Medievali* 17, 1976, p. 597-623 ; voir aussi K. Vogt, "The Women Monk". A Theme in Byzantine Hagiography, dans *Greece and Gender*, éd. B. Berggreen et N. Marinatos, Athènes 1995, p. 141-148.



Fig. 6 – Saintes moniales (nos 66 à 72), mur occidental du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

hagiographiques, ne fasse généralement pas l'objet d'une distinction particulière sur le plan iconographique. À Sainte-Sophie, les moniales sont pourtant regroupées sur une même paroi et incarnent un modèle de sainteté par leurs vertus d'humilité, de piété et d'ascétisme. Outre l'emplacement symbolique de ces moniales sur la paroi occidentale – sur lequel nous reviendrons –, cette concentration d'effigies monastiques dans une église épiscopale pourrait renvoyer à l'affiliation de la cathédrale à un des plus grands monastères urbains d'Ohrid, dont malheureusement aucune trace n'a subsisté[28].

Hormis ce regroupement significatif des moniales, le choix des saintes femmes et leur place dans l'espace correspondent à une idée directrice qui semble être plutôt politico-religieuse, liée au contexte historique et idéologique de la fondation. Quand on observe le sanctoral, les saintes choisies sont pour la grande majorité celles qui appartiennent au répertoire hagiographique traditionnel de l'Orient byzantin. Agathe, Anastasie, Barbe, Catherine, Eudocie, Euphémie, Irène, Julitte et Kèrykos, Kyriakè, Marina, Pélagie font partie

28. Aucun indice archéologique n'a permis jusqu'ici de localiser l'important monastère urbain auquel l'église Sainte-Sophie était affiliée, cf. Ćurčić, *Architecture in the Balkans* (cité n. 21), p. 398.

intégrante du rite et se trouvent fréquemment représentées dans les décors monumentaux médiobyzantins de Cappadoce, de Grèce, de Macédoine, de Chypre et de Sicile, dès les Xe-XIe siècles dans certaines églises[29]. D'autres, moins souvent figurées, sont tout de même attestées dans certains décors, par exemple sainte Christine ou sainte Nathalie[30]. Enfin, nombre de saintes femmes – telles Barbe, Catherine, Irène, Kyriakè, Marina et Thècle – voient leur représentation en image perdurer en Macédoine à l'époque tardobyzantine ainsi qu'en témoignent les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa[31]. Dans ces décors tardifs, sainte Paraskévè est d'ailleurs une des saintes les plus fréquemment représentées, ce qui laisse supposer qu'elle figurait vraisemblablement déjà dans le narthex de Sainte-Sophie dès le XIe siècle, comme dans d'autres décors contemporains.

Au sein de ce programme à première vue traditionnel, il est tout à fait surprenant de constater la présence d'une sainte Cécile qui, certes, est inscrite au calendrier byzantin mais demeure une martyre romaine par excellence[32], jamais représentée – à notre connaissance – dans les décors byzantins de l'époque moyenne. Il est également étonnant de trouver la mention clairement stipulée d'un rattachement à Rome à travers la présence d'Anastasie la Romaine, Ἀναστασία ἡ Ρωμέα (fig. 7), et non de la traditionnelle Anastasie *Pharmakolytria*, la « désensorceleuse »[33] ; ou encore la concentration des saintes Foi, Espérance et Charité qui, bien sûr, font l'objet d'un culte à Byzance mais renvoient, elles aussi, à la ville de Rome où elles furent martyrisées, selon leur *Passio* légendaire,

29. Nous ne citerons pas l'ensemble des décors concernés, nous renvoyons, entre autres, aux références comparatives citées dans C. L. Connor, Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus, dans *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, éd. N. Patterson Ševčenko et C. Moss, Princeton 1999, p. 211-240 ; aux exemples cités dans G. Papagiannidou, The Presence of Woman as "Saint" in Middle Byzantine Iconographic Programmes, *Porphyra* 18, anno IX, 2012, p. 50-64 (publication en ligne) ; aux églises mentionnées dans S. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, *DOP* 52, 1998, p. 89-111. Pour la Cappadoce, voir Cho, *Les saintes femmes dans les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 1), à compléter avec Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 2). Pour la Sicile, voir Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale* (cité n. 16).

30. Sainte Christine de Tyr fait l'objet de quelques représentations dans la tradition orientale, voir *ibid.*, fiche n° 72 ; pour l'image de sainte Nathalie de Nicomédie à Sainte-Sophie de Kiev, voir J. M. Sauget, Natalia di Nicomedia, *Bibliotheca sanctorum* 9, Rome 1967, col. 762 et *infra* n. 64.

31. S. Bogesvka-Capuano, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe – milieu du XVIe siècle*, Turnhout 2015, p. 563-564.

32. Le 22 novembre 545, le pape Vigile célébrait la messe au Trastevere dans l'église de sainte Cécile quand il fut arrêté par ordre impérial, cf. L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, 2e éd. publiée par C. Vogel (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), Paris 1955-1957, t. 1, p. 255.

33. Sur l'étude de cette sainte et la substitution à celle-ci de sainte Anastasie la Romaine, voir en particulier D. Vojvodić, The Cult and Iconography of Saint Anastasia Pharmacolytria in Countries of Byzantine Cultural Realm, *Zograf* 21, 1990, p. 31-40 (en serbe avec résumé en anglais). Je remercie l'auteur pour ses informations concernant l'étude des saintes femmes dans les décors serbes et macédoniens.



Fig. 7 – Sainte Anastasie la Romaine (n° 53), pilier occidental du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

sous Hadrien[34]. Or ces choix ne paraissent pas fortuits : cette spécificité romaine trouve un écho significatif dans le décor contemporain du sanctuaire où des portraits de papes de la première Rome prennent place aux côtés de ceux d'évêques et de patriarches de Constantinople, d'Antioche et de Jérusalem[35]. Comme le souligne très justement Branislav Todić dans une étude récente, cette galerie de saints sur les registres médians du sanctuaire, de la *prothésis* et du *diakonikon* constitue, par le nombre (une soixantaine) et par les caractéristiques, un fait exceptionnel[36]. Les patriarches et évêques de Constantinople étant les plus nombreux, cette série de portraits a généralement été interprétée comme l'évocation de toutes les Églises d'Orient rassemblées autour de l'Église de Constantinople. En revanche, la présence de six saints papes romains – Innocent, Vigile, Clément, Léon, Grégoire le Grand et Sylvestre – a fait l'objet de diverses interprétations[37]. Selon Grabar, ces portraits ne sont pas « une manifestation d'hostilité à l'égard de Rome, bien au contraire (étant acquis, *a priori*, que, vue de Constantinople au XIe siècle, la place de l'Église de Rome était évidemment la deuxième, et non la première) »[38]. Ljubinković associe la présence de ces effigies à la célèbre lettre que l'archevêque Léon envoya en 1052 à l'évêque Jean de Trani et qui contribua à la rupture définitive des relations entre l'Église de Rome et celle de Constantinople[39]. Dans ce texte, qui condamne les pratiques et déviations latines, l'archevêque d'Ohrid précise que son enseignement est « celui du Christ, des saints apôtres, Pierre et Paul, et des sept conciles œcuméniques »[40]. C'est à cet enseignement que les papes, participant aux conciles, devraient se conformer alors que l'Église romaine de l'époque y a renoncé. Les papes du *diakonikon* incarnent donc la première Rome chrétienne et, plus largement, l'unité idéale du monde chrétien quand l'Église romaine était encore en union canonique et dogmatique avec celle de Constantinople. Enfin, Todić démontre comment le

34. BRODBECK, *Les saints de la cathédrale de Monreale* (cité n. 16), fiche n° 71.

35. Sont représentés treize patriarches et évêques de Constantinople, trois d'Antioche, trois de Jérusalem et, dans le *diakonikon*, six saints papes, cf. LJUBINKOVIĆ, La peinture murale en Serbie (cité n. 5), p. 415-417 ; voir aussi HAMANN-MAC LEAN et HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien* (cité n. 6), plan 4 et légendes.

36. B. TODIĆ, Représentations de papes romains dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid. Contribution à l'idéologie de l'archevêque d'Ohrid, *DchAE* 29, 2008, p. 105-118.

37. Sur l'étude des images de saints papes dans le *diakonikon*, voir C. GROZDANOV, Ritratti di sei papi nella cattedrale di Santa Sofia a Ocrida, *Balcanica. Storia, cultura, politica* 2/1, 1983, p. 3-16 ; TODIĆ, Représentations de papes romains (cité n. 36).

38. GRABAR, Les peintures murales dans le chœur (cité n. 7), p. 258.

39. LJUBINKOVIĆ, La peinture murale en Serbie (cité n. 5), p. 417.

40. En 1052, Léon d'Ohrid met en garde l'archevêque de Trani contre l'usage latin de pain azyme pour l'eucharistie. Malgré la médiation du patriarche de Grado, la querelle s'envenime quand le patriarche Michel Cérulaire, d'après les sources latines, fait fermer les églises latines de Constantinople, cf. M. KAPLAN, Le schisme de 1054 : quelques éléments de chronologie, *BSl.* 56, 1995, p. 147-157. Sur les textes de Léon d'Ohrid, voir E. BÜTTNER, *Erzbischof Leon von Ohrid (1037-1056). Leben und Werk (mit den Texten seiner bisher unedierten asketischen Schrift und seiner drei Briefe an den Papst)*, Bamberg 2007.

choix des papes Innocent et Vigile – absents des synaxaires constantinopolitains – reflète la volonté de Léon d'affirmer le droit d'autocéphalie et d'exercer sa juridiction sur son territoire[41]. Quelles que soient les interprétations avancées par les spécialistes, les saints papes incarnent avant tout la première Rome chrétienne par le choix des effigies mais aussi par leur iconographie. L'ensemble des papes suit en effet un même canon – cheveux bouclés et barbe courte blanche – qui s'inspire du type physionomique de saint Pierre. Ainsi, pour reprendre les mots de Grabar : « Par un moyen peu commun, on a voulu confirmer la qualité de successeurs de saint Pierre des papes de Rome[42]. »

Dans le narthex, qui ne connaît pas de précédent dans la multiplication des effigies féminines, est développée cette même double idée d'affirmer la suprématie de Constantinople et de se référer à la première Rome. Ainsi, les saintes femmes orientales sont liées directement à la capitale impériale : Euphémie est titulaire de pas moins de cinq églises à Constantinople[43], sainte Barbe et sainte Thècle bénéficient de quatre dédicaces à leur actif[44], les saintes Christine[45] et Zoé[46] sont, elles, titulaires de deux églises. Sainte Agathe illustre un événement contemporain lié à la capitale de l'empire : la translation de ses reliques en 1040 de Catane à Constantinople par le général byzantin Georges Maniakès[47].

41. « En effet, la plus grande partie de son archevêché, circonscrit par l'empereur Basile II qui l'avait rétabli, était placée sous la juridiction nominale de l'église romaine, et ce depuis l'époque du partage de l'Illyricum (395-396), voire avant, mais de manière ponctuelle », TODIĆ, Représentations de papes romains (cité n. 35), p. 109.

42. GRABAR, Les peintures murales dans le chœur (cité n. 7), p. 258.

43. R. JANIN, Les églises de Sainte-Euphémie à Constantinople, *ÉO* 31, 1932, p. 270-283 ; voir aussi V. MARINIS, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Centuries*, New York 2014, p. 61 et 154.

44. R. JANIN, Les églises et monastères de Constantinople byzantine, *REB* 9, 1951, p. 143-153, ici p. 153 ; pour Thècle, voir aussi MARINIS, *Architecture and Ritual* (cité n. 42), p. 123 et 202.

45. La sainte est célébrée le 24 juillet dans le Synaxaire de Constantinople, cf. *SynCP*, col. 839. Selon la *Constantinopolis Christiana* de Ducange (1680), elle était titulaire d'une église voisine du palais impérial ; Raymond Janin cite également cette église dans R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*. 1, *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*. 3, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, p. 503 ; il en ajoute une autre, située dans la capitale mais topographiquement non localisée, cf. ID., Les églises et monastères de Constantinople (cité n. 44), p. 153.

46. Zoé est fêtée le 2 mai dans le Synaxaire de Constantinople avec son époux Hespéros et leur deux fils Cyriaque et Théodule (*SynCP*, col. 649-650). Elle était titulaire d'une église dans le Deutéron, près de la citerne de Mocius. Une autre église, près de Saint-Platon, avait pour dédicace les saints Hespéros et Zoé, cf. R. JANIN, Études de topographie byzantine, *ÉO* 37, 1938, p. 73-88, ici p. 81 et suiv ; ID., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin* (cité n. 45), p. 134-135.

47. G. SCALIA, La traslazione del corpo di S. Agata e il suo valore storico, *Archivio Storico della Sicilia Orientale* 3-4, 1927-1928, p. 38-157 ; voir aussi A. NEF, Géographie religieuse et continuité temporelle dans la Sicile normande (XIe-XIIe siècle) : le cas des évêchés, *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* 15, 2003, p. 177-194, ici p. 191. La martyre sicilienne faisait d'ailleurs l'objet d'une célébration populaire à Constantinople, décrite par Michel Psellos, cf. MARINIS, *Architecture and Ritual* (cité n. 42), p. 111.

Outre les saintes les plus célèbres déjà mentionnées[48], les autres – moins souvent représentées dans le décor monumental – sont toutes célébrées dans le Synaxaire de Constantinople[49] et certaines font l'objet d'un culte particulier dans la ville impériale, comme sainte Domna, martyre de Nicomédie qui, avec Indès et leurs compagnons, est célébrée le 3 septembre dans l'église des Quarante-Martyrs[50]. À ces effigies liées à l'Église constantinopolitaine répondent des saintes de la première Rome, telle sainte Cécile dont le culte est célébré dans l'église du Trastevere et remonte au pape Vigile – lui-même représenté dans le sanctuaire parmi les saints papes. Tous les témoins de la liturgie romaine mentionnent le *natale* de sainte Cécile à partir du VIIe siècle[51]. Les saintes Foi, Espérance et Charité faisaient également l'objet d'un culte fervent avec deux sanctuaires dans des cimetières suburbains : la catacombe de Calliste sur la via Appia et celle d'Octavilla, via Aurelia[52]. Enfin, le *titulus* d'Anastasie, au pied du Palatin, existait dès la première moitié du IVe siècle. La légende fait alors de la sainte de Sirmium une martyre romaine de naissance[53]. Il est intéressant de constater que sainte Anastasie, dont l'inscription met justement l'accent sur cette origine romaine, délimite la partie méridionale du narthex où prend place dans la voûte sainte Cécile (n° 4) avec trois autres effigies non identifiées (n°s 1 à 4), parmi lesquelles on peut supposer que figuraient d'autres saintes romaines, telles Agnès ou Sabine (fig. 8)[54]. Nous aurions alors une concentration d'effigies hagiographiques liées à la ville pontificale dans la partie méridionale de l'église – depuis le narthex jusqu'au *diakonikon* – qui communiquait peut-être avec le palais archiépiscopal de Léon[55].

48. Cf. *supra* n. 29.
49. Sainte Nathalie, martyre de Nicomédie, cf. *SynCP*, col. 923-926 ; voir SAUGET, Natalia di Nicomedia (cité n. 30), col. 762-765. Sainte Bassa de Chalcédoine, cf. *SynCP*, col. 689, 912-14 ; voir G. B. PROJA, Bassa, Teogenio, Agapio e Pisto, *Bibliotheca sanctorum* 2, Rome 1962, col. 960-961. Sainte Marthe de Béthanie, cf. *SynCP*, p. 272 ; voir V. SAXER, Marta di Betania, *Bibliotheca sanctorum* 8, Rome 1966, col. 1202-1219.
50. *SynCP*, col. 94 ; J.-M. SAUGET, Indo, Domna, Agape e Teofilo, *Bibliotheca sanctorum* 7, Rome 1966, col. 792-794.
51. P. JOUNEL, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle* (CEFR 26), Rome 1977, p. 313.
52. Malgré les doutes concernant l'authenticité de la Passion des saintes Foi, Espérance et Charité, Henri-Irénée Marrou a prouvé l'existence, non pas d'un groupe de martyres authentiques, mais du culte rendu à trois vierges du nom de Foi, Espérance et Charité en Italie, à partir du VIe siècle, cf. H. I. MARROU, Dame Sagesse et ses trois filles, dans *Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann*, Utrecht – Anvers 1963, p. 177-183 ; dans la tradition byzantine, les trois saintes sont fêtées le 17 septembre, cf. *SynCP*, col. 51.
53. JOUNEL, *Le culte des saints* (cité n. 51), p. 327.
54. Le culte de sainte Agnès, vierge et martyre, est attesté dès le IVe siècle. La fête de la sainte est inscrite au calendrier byzantin, cf. *ibid.*, p. 216 ; sainte Sabine est fondatrice d'un titre sur l'Aventin, cf. *ibid.* p. 283.
55. Cet argument demeure à l'état d'hypothèse car aucune fouille systématique n'a été réalisée sur le flanc sud de l'église ; toutefois, l'observation *in situ* du mur méridional et des différentes entrées latérales semble aller dans le sens d'une telle supposition.



Fig. 8 – Sainte Cécile (n° 4) et trois saintes non identifiées (n°s 1 à 3), voûte du narthex, Ohrid, Sainte-Sophie (photo : M. Tutkovski)

Le programme hagiographique de Sainte-Sophie d'Ohrid est de toute évidence savamment orchestré tant dans le sanctuaire que dans le narthex, malgré les difficultés d'identification de certains saints. Déjà, les thèmes iconographiques de la partie orientale de l'église ont été associés par les chercheurs à l'activité de l'archevêque Léon et aux événements du schisme. Une série de compositions, tels la Communion des apôtres ou l'Eucharistie, saint Basile officiant ou le Christ-prêtre, évoquent les polémiques autour des questions de dogme et de liturgie qui animent Léon et ses contemporains[56]. Les saints choisis à Ohrid se font écho dans les différents espaces et semblent refléter les vives discussions qui se poursuivent au milieu du XIe siècle entre Constantinople, Ohrid et Rome.

56. Voir notamment R. LJUBINKOVIĆ, Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid, dans *Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines*, Belgrade 1964, t. 3, p. 222-224 ; WHARTON EPSTEIN, *The Political Content* (cité n. 8) ; A. LIDOV, Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054, *Byz.* 68, 1998, p. 381-405 ; voir aussi B. TODIĆ, Archbishop Leo, the Creator of the Iconographic Fresco Program in Saint Sophia in Ohrid, dans *Byzantine World in the Balkans*, éd. B. Krsmanović, L. Maksimović et R. Radić, Belgrade 2012, p. 135-136.

Fonction des effigies : un narthex réservé aux femmes ?

Relever une concentration de saintes femmes dans la partie occidentale de l'église n'a rien d'atypique. Cette configuration se retrouve dans plusieurs décors du XIe siècle, comme dans les narthex déjà cités d'Hosios Loukas et de Karanlık Kilise, dans ceux de Sainte-Sophie de Thessalonique[57] et, au XIIe siècle, des Saints-Anargyres[58] et de Saint-Nicolas de Kasnitzi à Kastoria[59] ; ou sur la paroi occidentale du naos dans plusieurs églises cappadociennes (comme à Elmalı Kilise, à Karabaş Kilise de Soğanlı, à Karşı Kilise de Gülşehir)[60], à Saint-Mercure de Corfou[61] et, plus tard, à Kurbinovo[62] ou à l'Évangélistria à Géraki[63]. Dans la cathédrale de Sainte-Sophie de Kiev, contemporaine de celle d'Ohrid, de nombreux portraits de saintes femmes sont conservés dans les travées occidentales de la nef menant à la coupole centrale[64].

La concentration d'images de saintes femmes dans un espace précis signifie-t-elle que les femmes se tenaient dans cette partie de l'église ? Plusieurs auteurs ont suggéré que les femmes occupaient le narthex où elles assistaient à la Divine Liturgie, séparées des hommes, idée appuyée précisément sur le développement en images des saintes femmes sur les parois[65]. Une telle séparation des femmes est mentionnée dans une source très souvent citée dans cette

57. K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, p. 159-160, fig. 103.

58. Sont regroupées sur la paroi occidentale du narthex les saintes Kyriakè, Julitte et Kèrykos, Marina, Théodora, Euphémie, Thècle et Anastasie *Pharmakolytria*, voir T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979, p. 23, fig. 3 et p. 91.

59. Les saintes Marina, Barbara, Juliane, Hélène (et Constantin), Photia et une sainte non identifiée sont figurées sur les murs nord et sud du narthex, voir *ibid.*, p. 26, fig. 4 et p. 91 ; S. Pelekanidis, *Καστοριά*, Thessalonique 1953, pl. 55b.

60. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 1), p. 295, 297 et 298.

61. P. Vocotopoulos, Fresques du XIe siècle à Corfou, *CahArch* 21, 1971, p. 151-180, ici fig. 13 et 14.

62. C. Grozdanov et L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1992, fig. 27, 28.

63. Gerstel, Painted sources for Female Piety (cité n. 29), p. 105.

64. Elles prennent place sur trois registres, sur les piliers de la travée occidentale précédant la coupole. Beaucoup ne sont pas identifiées, mais on peut en citer certaines comme sainte Christine, sainte Eudocie, sainte Nathalie de Nicomédie, etc. Voir V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres 1966, p. 233, fig. 14 et 15, p. 235, fig. 20 ; N. V. Gerasimenko, V. D. Sarabianov et A. V. Zakharova, Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами, *Искусство Христианского мира* 11, 2009, p. 208-256 ; et très récemment, la présentation d'Anna Zakharova au *23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 25th August*, communication libre : « Identification of Individual Images of Saints in the 11th Century Wall Paintings of St. Sophia in Kiev. »

65. Voir notamment Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco* (cité n. 57), p. 47, 53 ; et plus récemment Papagiannidou, The Presence of Woman (cité n. 29), p. 53 : « In the Byzantine typology female saints were usually depicted concentrated in the narthex or, when there was no narthex, in the western part of the nave, in the space where the Byzantine women were attending the Divine Liturgy separately from men according to written sources. »

perspective : le commentaire de Théodore Balsamon au XIIe siècle qui indique l'interdiction pour les femmes menstruées, y compris les moniales, d'entrer dans le naos et l'obligation de se tenir dans le narthex[66]. Cependant, la position de l'auteur demeure ambiguë[67] et Robert Taft insiste sur la complète absence, mis à part ce texte, de canons ou d'autres sources interdisant aux femmes l'entrée dans certaines parties de l'église. Il recommande donc la prudence face à la vision exagérée d'une séparation des sexes ou d'une ségrégation des femmes dans l'espace sacré[68]. Devant une tendance parfois trop simpliste à associer images de saintes et place des femmes dans l'espace, il est nécessaire d'étudier les décors au cas par cas et de distinguer, plus systématiquement, le statut de l'église concernée, qui ne répondra pas à la même fonction et aux mêmes usages s'il s'agit par exemple d'un *katholikon* ou d'une cathédrale. Les *typika* des monastères masculins interdisent généralement l'entrée des femmes avec, toutefois, quelques exceptions comme à Hosios Loukas où la tombe du thaumaturge saint Luc de Stiris était accessible aux pèlerins aussi bien hommes que femmes[69]. Les images de saintes sur le mur occidental du narthex du *katholikon* refléteraient, dans ce cas précis – mais sans réelle certitude –, l'admission des femmes pèlerins dans le monastère[70]. Dans les églises métropolitaines, les femmes forment une part importante de l'assemblée, elles assistent à l'office liturgique depuis les galeries ou se tiennent dans les bas-côtés de la nef. Dans *De Cerimoniis*, l'identification d'un gynécée varie selon les églises et son emplacement oscille entre le nord (Sainte-Sophie, Saints-Apôtres, Chalkoprateia) et le sud du naos (Saint-Mokios, le Stoudion et la Néa Ekklésia)[71]. Comme le souligne Taft, aucun document d'époque ne situe les femmes dans la nef centrale ou ne les en exclut. Cependant, si elles occupent les galeries et/ou les bas-côtés, il est fort probable que l'espace central demeure réservé uniquement aux hommes. Quand on observe les images de saintes conservées dans les églises métropolitaines, comme l'a fait Sharon Gerstel pour la Grèce, il est intéressant de constater que la majorité des saintes figurant dans le naos sont regroupées côté nord : à la Panagia tôn Chalkéôn à Thessalonique au XIe siècle, à la Théotokos du Parthénon à Athènes au XIIe siècle, à Saint-Dèmètrios à Servia à la fin du XIIe siècle-début du XIIIe siècle, etc.[72]. Cette tendance n'est toutefois pas absolue, comme l'attestent certaines églises d'Italie du Sud et de Sicile qui s'inspirent des modèles constantinopolitains, tels Sant'Adriano

66. R. F. Taft, Women at Church in Byzantium: Where, When and Why?, *DOP* 52, 1998, p. 27-87, p. 50 ; P. Viscuso, Theodore Balsamon's Canonical Images of Women, *GRBS* 45, 2005, p. 317-157.

67. Taft, Women at Church in Byzantium (cité n. 66), p. 51 ; voir aussi Marinis, *Architecture and Ritual* (cité n. 43), p. 68.

68. Taft, Women at Church in Byzantium (cité n. 66), p. 86.

69. A.-M. Talbot, Women's Space in Byzantine Monasteries, *DOP* 52, 1998, p. 113-127, ici p. 116.

70. Gerstel, Painted Sources for Female Piety (cité n. 29), p. 90.

71. Taft, Women at Church in Byzantium (cité n. 66), p. 49 (« Conclusions from *De cerimoniis* »).

72. Gerstel, Painted Sources for Female Piety (cité n. 29), p. 104-111 (Appendix). L'auteure poursuit son étude juqu'au XVe siècle.

à San Demetrio Coronne, la Chapelle Palatine de Palerme et la cathédrale de Monreale, où les images de saintes femmes se déploient non seulement côté nord mais également au sud, dans une symétrie parfaite[73].

Il est ainsi délicat de tirer des conclusions générales sur le lien intrinsèque entre images de saintes et emplacement des femmes pendant l'office étant donné la variété des configurations – les effigies féminines pouvant même être figurées, dans certains cas, dans le sanctuaire[74]. L'évidence de la concentration des images de saintes dans la partie occidentale de l'église, et en particulier dans le narthex – quand celui-ci existe –, soulève la question, non pas de la place limitée et assignée aux femmes, mais plutôt du rôle que celles-ci jouaient dans la réalité fonctionnelle de ce lieu. À Byzance, à partir du IXe siècle, le narthex acquiert une variété de fonctions et revêt de multiples usages[75]. Il sert à la fois comme point symbolique de commencement du rite et comme espace pour l'office des Heures. Pendant la Divine Liturgie, dans la première partie du service, le patriarche ou l'évêque attendait dans le narthex pour la Première Entrée. Les termes mêmes d'« Entrée » ou d'« Entrée du patriarche » sont d'ailleurs employés au Xe siècle dans le *typikon* de la Grande Église pour évoquer le narthex[76]. Dans les églises cathédrales, les matines (ὄρθρος) et les vêpres (ἑσπερινός) commencent dans l'espace occidental par une psalmodie chantée pour se diriger progressivement vers le *bèma*. Des célébrations précises se déroulent également dans le narthex, comme le Lavement des pieds, le jeudi saint, et la Petite Bénédiction des eaux[77]. Enfin, la dimension funéraire est matérialisée par les inhumations et l'aménagement de tombes, accompagnées de rites commémoratifs et de prières pour les défunts[78].

73. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale* (cité n. 16), p. 188-189 et annexes 4 et 9, fig. b.

74. C'est notamment le cas à Sainte-Barbe de Soğanlı où la sainte titulaire occupe une place importante à droite de l'abside, cf. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 1), p. 382-383. Voir aussi Ead., *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 262.

75. Marinis, *Architecture and Ritual* (cité n. 43), p. 64-76. Pour une mise au point de l'évolution des fonctions du narthex de l'Antiquité tardive à la période byzantine moyenne, voir V. Deur-Petiteau, *Le double-narthex de l'église de la Sainte-Trinité à Sopoćani et de la cathédrale Sainte-Sophie d'Ohrid, un lieu d'expression pour l'idéologie et la culture des Némanides*, mémoire de Master 2 sous la direction de S. Brodbeck, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, t. 1, p. 13-33 (« Le narthex, au carrefour du profane et du sacré »).

76. J. Mateos, *La célébration de la Parole dans la liturgie byzantine : étude historique*, Rome 1971, p. 71-77.

77. Marinis, *Architecture and Ritual* (cité n. 43), p. 71-73 ; voir aussi A. Lossky, La cérémonie du Lavement des pieds : un essai d'étude comparée, dans *Comparative Liturgy Fifty Years after Anton Baumstark (1872-1948). Acts of the International Congress, Rome, 25-29 September 1998*, éd. R. F. Taft et G. Winkler, Rome 2001, p. 809-832. Pour le lien entre image et liturgie du Lavement des pieds dans les *katholika*, voir S. Tomeković, Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe – première moitié du XIIIe s.), *Byz.* 58, 1988, p. 140-154.

78. Marinis, *Architecture and Ritual* (cité n. 43), p. 73-76, et n. 64 pour la bibliographie par région ; F. Bache, La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle, *Histoire de l'art* 7, 1989, p. 25-33.

À Sainte-Sophie d'Ohrid, les images de saintes n'illustrent pas précisément ces différents usages, mais elles participent par leur nombre, leur choix et leur emplacement aux fonctions du lieu. Tout d'abord, comme l'avançait déjà Radojčić, elles rappellent le calendrier liturgique dans les voûtes où le rapprochement des effigies, suivant leur date de célébration, paraît significatif. Certaines particularités, comme le fait de reléguer les célèbres saintes Thècle et Kyriakè en buste ou d'associer ces dernières à des saintes moins courantes, telles Bassa et Nathalie, trouvent une explication dans ce regroupement selon les fêtes de l'année liturgique. Cependant, les difficultés d'identification de plusieurs saintes rendent cette lecture incomplète.

Les effigies du narthex assurent également une fonction de délimitation de l'espace. Ainsi, le « mur des moniales », qui comprend un regroupement à l'ouest de vingt saintes vêtues de l'habit monastique, forme une limite, comme une barrière de protection par rapport au monde extérieur, tant matérielle que symbolique, marquée par la multiplication d'un même canon iconographique et par le rythme régulier et répétitif avec lequel les figures se déploient sur l'ensemble de la paroi. Les saintes des piliers ponctuent, quant à elles, les travées et instaurent, grâce à l'avancée des supports sur lesquels elles sont figurées, des césures dans le programme suivant le cheminement emprunté. Dans cette perspective, les saintes Marina et Julitte – avec son enfant Kèrykos – occupent les piliers de la travée centrale menant au naos, emplacement de choix pour ces saintes comptées au nombre des anargyres, protectrices privilégiées de ce passage, emprunté par l'archevêque lors de la Première Entrée et par les officiants au moment des chants psalmodiques des matines et des vêpres. Représenter des saintes femmes aux abords des portes, qui matérialisent un seuil tant physique que symbolique, est courant comme l'illustrent plusieurs décors, tels Saint-Étienne de Kastoria, Karanlık Kilise ou, plus tardivement, les Saints-Anargyres de Kastoria ou Kurbinovo[79].

Enfin, les images de saintes couvrent l'intégralité des parois et des voûtes des travées latérales, entourant littéralement le spectateur[80], projeté dans une atmosphère intimiste, propice au recueillement aussi bien dans les instants de dévotion privée que dans les moments de rite collectif. L'éclairage jouait un rôle non négligeable dans cette appréhension du décor, qu'il est difficile d'évaluer aujourd'hui car les deux fenêtres du mur occidental ont été obstruées. Seule la fenêtre haute du mur sud est conservée. En revanche, des anneaux sont encore visibles au sommet des voûtes nord et sud, et servaient vraisemblablement à accrocher des luminaires. Les saintes femmes du registre inférieur sont situées à une hauteur qui

79. Nous renvoyons ici aux travaux de Mareva U, qui prépare actuellement une thèse de doctorat à l'EPHE sur *Images et passages dans les églises byzantines du IXe au XVe siècle. Expérience spirituelle, liturgique et sociale de l'espace sacré*, sous la direction de I. Rapti. Voir plus précisément M. U, *La porte et ses abords. Fonctions et symboliques des images des espaces d'entrée dans les églises byzantines*, mémoire de Master 2 sous la direction de S. Brodbeck, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2015.

80. Le terme de « spectateur » plutôt que « fidèle » est ici délibérément employé. Le mot anglais « viewer » demeure toutefois plus approprié, que l'on pourrait traduire par « regardant ».

favorisait une dévotion privée, contrairement aux effigies des parties hautes. Plus accessibles, elles faisaient certainement l'objet de rites et de pratiques dévotionnelles[81]. Les femmes entrant dans le narthex trouvaient, dans cette vaste galerie de portraits, les différentes facettes de la sainteté féminine : les reines et princesses, les moniales, les martyres, les pécheresses, les ascètes et les pénitentes. Elles pouvaient ainsi se recueillir devant telle ou telle icône selon les orientations de leur piété personnelle. Elles jouaient aussi probablement un rôle dans la dimension funéraire du narthex, comme l'a avancé Sharon Gerstel qui, à travers l'exemple des églises grecques, met en relation les images de saintes et la fonction des femmes dans les pratiques funéraires[82]. Si les édifices traités par cette spécialiste conservent pour la plupart des tombes, ce n'est pas le cas du narthex d'Ohrid qui ne présente aucune trace de sépultures. Toutefois, cette absence n'exclut pas la célébration de rites commémoratifs, surtout dans une église cathédrale aussi importante que celle d'Ohrid. Les deux seules scènes historiées qui prennent place dans ce décor iconique du narthex viennent d'ailleurs conforter la dimension funéraire du lieu. L'Ascension d'Élie et les Sept Dormants d'Éphèse sont généralement situés à des emplacements clés dans les églises byzantines et souvent liés aux tombes ou aux thématiques eschatologiques du décor[83]. Ainsi, les images de saintes, par leur concentration et leur multiplication, accompagneraient les femmes dans les lamentations, les veillées funèbres et les prières pour la vie éternelle des défunts[84]. Comme le souligne Athanasios K. Vionis dans une étude très récente sur *Female Presence in Funerary Ritual, "Magic" and Burial Context* : « It has become evident through the overview of funerary items and burial rituals that women in Byzantium occupied a liminal, yet powerful, position, one that men could not substitute. Their involvement in the preparation and care of the deceased facilitated their departure in the same way women facilitated the arrival of a new human life as mothers and midwives[85]. »

81. La bibliographie sur le sujet est vaste, nous renvoyons à titre d'exemple à la célèbre étude d'Hans Belting sur les icônes murales de saints isolés à Santa Maria Antiqua, cf. H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 2007, p. 157 et suiv.

82. Gerstel, Painted Sources for Female Piety (cité n. 29).

83. L'exemple de l'Ascension d'Élie à Saint-Jean de Güllü Dere (x[e] siècle) est particulièrement évocateur puisque la scène est directement liée à la présence d'une tombe dans ce qui s'assimile à un petit oratoire funéraire, voir Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 1), p. 301 ; pour d'autres exemples de la scène en Cappadoce, voir Ead., *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 2), t. 1, p. 122, 127, 235, 236, t. 2, pl. 120.1, 127.2, 224.3. Pour la scène des Sept Dormants d'Éphèse, voir Y. Piatnitsky, The Cult of « the Seven Sleepers of Ephesos » in Byzantine and Postbyzantine Painting, dans *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions, Wien 1995*, éd. H. Friesinger et F. Krinzinger, Vienne 1999, p. 361-366. Nous pouvons citer un exemple chypriote tardif, conservé à la Panagia de Moutoullas où la scène des Sept Dormants jouxte le Jugement dernier, voir A. Nicolaïdès, Les Sept dormants d'Ephèse de la Panagia de Moutoullas à Chypre, *Cahiers Balkaniques* 15, 1990, p. 103-117.

84. Sharon Gerstel prend appui sur certaines Vies de saints qui démontrent le rôle des femmes dans le rituel et la lamentation sur le corps funèbre, cf. Gerstel, Painted Sources for Female Piety (cité n. 29), p. 102.

Le décor hagiographique exclusivement féminin du narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid ne semble pas refléter – comme il serait tentant de le penser – la place spécifique des femmes pendant l'office ou un usage exclusif du lieu. Les figures de saintes femmes revêtent plutôt les fonctions liturgiques, protectrices et commémoratives traditionnelles qui leur sont souvent assignées dans les décors médiobyzantins, de même qu'elles suggèrent le rôle ponctuel des femmes dans la dévotion privée et dans les rites qui se déroulaient dans cet espace liminaire. Si le narthex se prête à autant d'usages et de fonctions différentes, c'est bien parce qu'il s'agit d'un espace de transition, d'un seuil, d'une frontière, parfois très floue, entre le profane et le sacré, un lieu qui, dans le cadre d'une église cathédrale, accueille un grand nombre de personnes, de statuts et de sexes différents. Il n'en demeure pas moins que le décor hagiographique de ce lieu, avec ses soixante saintes femmes, fait figure d'exception. Il s'insère dans un programme hagiographique imposant qui s'étend du sanctuaire au narthex : aux soixante-dix saints du sanctuaire répondent la trentaine d'effigies du naos[86] puis les soixante saintes femmes du narthex. Les différentes catégories de saints se succèdent ainsi d'un espace à l'autre : patriarches, papes, évêques et diacres dans le *bèma*, martyrs, militaires et médecins dans le naos[87], et femmes dans le narthex, selon une hiérarchie traditionnelle de la sainteté.

Finalement, le décor hagiographique de Sainte-Sophie revêt une dimension grandiose à la hauteur de cette église, siège d'un archevêché vaste et puissant qui s'étend du Danube au nord, à la côte albanaise à l'ouest et à la baie de Thessalonique au sud. Il est à l'image de son commanditaire, Léon, haut dignitaire ecclésiastique qui assurait la charge de *chartophylax* à Sainte-Sophie de Constantinople avant de devenir archevêque autocéphale de Bulgarie avec Ohrid pour siège[88]. Le décor qu'il commande pour son église, qui fait figure d'*exempla*, reflète ses ambitions politico-religieuses et son envergure, dans une volonté d'affirmer le droit d'autocéphalie et de pratiquer sa juridiction sur son territoire, mais aussi de rivaliser avec le prestige des grandes fondations de l'Empire byzantin.

85. Il s'agit de la présentation de l'auteur au *23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 24th August*, Table ronde : *Death and Social Memory. Funerary Practices and the Art of the Tomb in Byzantium and Beyond*.

86. Il est difficile de donner un chiffre exact pour les saints du naos étant donné le mauvais état de conservation du décor et le problème des différentes couches de peintures.

87. Lors de notre visite *in situ*, nous avons pu repérer une série de saints martyrs, des saints médecins et vraisemblablement quelques militaires, mais cette observation mériterait une étude plus approfondie.

88. Leo of Ohrid, *ODB* 2, p. 1215.

MONUMENTS FUNÉRAIRES BYZANTINS DES XIIIe-XIVe SIÈCLES DES MODÈLES FRANCS ?

Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert

Au titre des échanges entre Byzance et l'Occident – et en ce cas, peut-être, suivant un mouvement d'est en ouest –, il ne nous semble pas inopportun de revenir sur un groupe de réalisations plastiques funéraires communément attribuées aux XIIIe-XIVe siècles. Il s'agit d'abord, pour en entamer le rappel par les plus sûrement identifiées et datées, des *arcosolia* surmontant respectivement ce qui a dû constituer le sarcophage de Théodore Métochite et celui de son ami Michel Tornikès (fig. 1) dans le *parekklèsion* de Saint-Sauveur-in-Chora (Kariye Camii) à Constantinople, œuvres mises en place dans les années 1320[1]. Divers fragments aujourd'hui conservés au Musée archéologique d'Istanbul, sans provenance précise, ont sans doute fait partie de monuments sépulcraux de même nature dans d'autres églises de la capitale. Ce sont des écoinçons d'arc plus ou moins mutilés, dont le format et les motifs (en particulier les bustes d'anges) ont incité au rapprochement avec l'encadrement des deux tombeaux mentionnés ci-dessus[2]. On doit certainement y adjoindre un autre fragment, correspondant à la majeure partie d'un arc avec bustes d'apôtres retrouvé en 1928, lors de la fouille de l'église septentrionale du monastère de Constantin Lips (Fenari Isa Camii)[3]. Enfin, on peut vraisemblablement encore y associer deux arcs complets sculptés, pour l'un, des figures d'une Anastasis, pour l'autre, de celles de David, Salomon et Jean-Baptiste, sans provenance assurée, conservés au Musée byzantin d'Athènes[4] (fig. 2 a-b).

C'est justement au sujet de ces deux derniers arcs que l'on a jusqu'ici envisagé, de la façon la plus appuyée, d'éventuels liens avec l'Occident. Considérant qu'Athènes avait été au XIIIe siècle (et jusqu'en 1311 même) sous domination de seigneurs de souche franque,

1. Ø. Hort, The Sculpture of the Kariye Camii, *DOP* 33, 1979, p. 199-289, ici p. 248-263.
2. N. Firatli *et al.*, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, p. 137-139, n°s 272-274 et 276 pour les moins incomplets.
3. *Ibid.*, p. 192-193, n° 414.
4. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge, XIe-XIVe siècle*, Paris 1976, p. 124-125 ; M. Sklavou-Mavroeidi, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Athènes 1999, n°s 264-265, p. 190-191.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.



Fig. 1 – Tombeau de Michel Tornikès et de son épouse, Istanbul, Saint-Sauveur-in-Chora (photo : R. Ousterhout)

Andréas Xyngopoulos a proposé de reconnaître là l'œuvre de sculpteurs originaires du nord du royaume de France, ayant collaboré avec des artistes d'Italie méridionale (et plus précisément de l'Apulie), pour des commanditaires appartenant quant à eux à l'aristocratie grecque[5]. Plus récemment toutefois, cette vision s'est vue sensiblement remise en cause par Nicolas Melvani : cela tant au sujet de la présence de sculpteurs issus du monde latin qu'à celui du milieu au service duquel ils auraient pu être ; sans absolument rejeter l'hypothèse précédente, il soulignait donc au moins la nécessité de mener une investigation complémentaire afin de la corroborer[6].

En ce sens, nous souhaitons ici attirer l'attention sur certaines réalisations françaises non encore prises en compte dans ce contexte. Nous songeons en premier lieu à ce que l'on dénomme habituellement la *porta pretiosa*, qui constitue actuellement la petite entrée

5. A. Xyngopoulos, Φραγκοβυζαντινά γλυπτά ἐν Ἀθήναις, *ArchEph* 1931, p. 88-91.
6. N. Melvani, Η γλυπτική στις ιταλοκρατούμενες και φραγκοκρατούμενες περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου κατά τον 13ο και 14ο αιώνα, dans *Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη λατινική Ανατολή 13ος-17ος αιώνας*, éd. O. Gratziou, Héraklion 2007, p. 37-38.



a



b

Fig. 2 – a) Le Christ délivrant Adam, arc provenant d'un tombeau (?) (photo : Athènes, Musée byzantin et chrétien n° 1106)

b) Figures bibliques (David, Salomon, Jean-Baptiste), arc sculpté provenant d'un tombeau (?) (photo : Athènes, Musée byzantin et chrétien n° 1107)



Fig. 3 – *Porta pretiosa*, éléments du tombeau de l'archevêque Henri de France (?), bras nord du transept, Reims, cathédrale (photo : Centre André Chastel)

latérale droite de la façade du bras nord du transept de la cathédrale de Reims (fig. 3). Au sein d'un ensemble qui s'apparente à un triple portail, on a de longue date relevé que cette composition contrastait – tant du point de vue de son organisation générale que de celui du style de ses sculptures – avec le portail du Jugement dernier et avec celui dit « des Saints », qui se situent immédiatement à sa gauche. Si ceux-ci, vraisemblablement attribuables aux années 1210-1215[7], relèvent à l'évidence de la phase du gothique caractérisée par le traitement des drapés en plissements serrés (*Muldenfaltenstil*), les figures de la *porta pretiosa* procèdent encore indiscutablement de l'esthétique romane tardive et l'on s'accorde à ne pas les situer

7. Voir notamment A. Villes, *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Essai de bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Sens – Joué-lès-Tours 2009, p. 171-172.

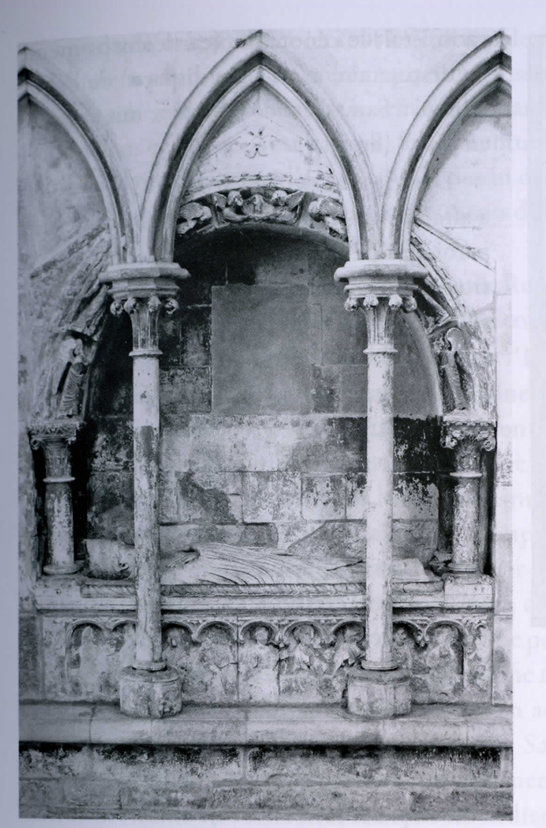


Fig. 4 – Tombeau de l'évêque Hugues d'Amiens, Rouen, cathédrale (d'après McGee Morganstern, Liturgical and Honorific Implications, p. 83, fig. 4)

postérieurement aux années 1180[8]. Quant à leur destination originelle, Patrick Demouy a récemment considéré qu'il s'agissait déjà d'un portail dans la cathédrale précédente, remonté avec cette même fonction dans celle reconstruite à partir du début du XIIIe siècle[9]. Dès 1904 toutefois, Louise Pillion avait proposé d'y reconnaître les éléments d'un tombeau[10]. L'idée a été reprise par, en particulier, Willibald Sauerländer et Renate Kroos, avec une argumentation plus développée[11]. On pourrait, selon eux, avoir affaire à la partie supérieure du tombeau de l'archevêque local Henri de France, mort en 1175 ; le style des sculptures s'accorderait en effet fort bien, comme on l'a rappelé ci-dessus, à une réalisation au cours des années immédiatement postérieures. De plus – et c'est là sans doute l'observation la plus décisive –, les mêmes auteurs ont renvoyé à deux autres cas où l'on était sans conteste en présence de monuments funéraires : l'un est le tombeau de l'évêque Hugues d'Amiens, initialement placé dans la crypte romane de sa cathédrale de Rouen et réinstallé, peu après 1220, dans le déambulatoire de l'édifice rebâti dans le style gothique[12] (fig. 4) ; l'autre, aujourd'hui détruit mais connu par un dessin des environs de

8. Voir notamment H. Reinhardt, *La cathédrale de Reims*, Paris 1963, p. 61-63 ; W. Sauerländer et R. Kroos, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, Munich 1970, p. 98-99.

9. P. Demouy *et al*, *Reims. La cathédrale*, La Pierre-qui-Vire 2000, p. 217.

10. L. Pillion, Le portail roman de la cathédrale de Reims, *Gazette des Beaux-Arts* 32, 1904, p. 177-199, ici p. 177.

11. Sauerländer et Kroos, *Gotische Skulptur* (cité n. 8).

12. *Ibid.*, avec une identification erronée du destinataire du tombeau, corrigée par A. McGee Morganstern, Liturgical and Honorific Implications of the Placement of Gothic Wall Tombs, *Hortus Artium Medievalium* 10, 2004, p. 81-96, ici p. 81-83 et n. 7 p. 94, d'où en dernier lieu J.-P. Caillet, Lieux et mises en scène de la sépulture épiscopale dans le royaume de France (XIIIe-XVe siècles), dans *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, éd. N. Bock, I. Foletti et M. Tomasi, Rome 2014, p. 103-122, ici p. 113.



Fig. 5 – Cénotaphe de l'abbé Arnoul, Chartres, abbatiale Saint-Père, dessin de la collection Gaignières, vers 1700 (d'après McGee Morganstern, Liturgical and Honorific Implications, p. 83, fig. 2 [source du document : Bodleian Library, University of Oxford, MS. Gough Drawings-Gaignières, vol. 9, fol. 48])

1700, était le cénotaphe (car le corps même du destinataire avait alors disparu) de l'abbé Arnoul à Saint-Père de Chartres, mis en place en 1250[13] (fig. 5).

Dans les cas de Rouen et de Chartres, on a affaire à des monuments établis contre une paroi murale, le sarcophage (ou cénotaphe) se trouvant surmonté par une sorte de baldaquin se développant en façade suivant le tracé d'un arc en plein cintre[14]. Et l'on peut conjecturer que c'est également ainsi que se présentaient les éléments supérieurs de l'actuelle *porta pretiosa* de Reims, au-dessus d'un sarcophage désormais manquant. Du point de vue de cette typologie générale, la similitude avec les tombeaux de Saint-Sauveur-in-Chora que nous évoquions au début s'avère donc déjà assez frappante. Une deuxième analogie non moins manifeste à l'égard de ceux-ci se trouve impartie, dans le cas du monument de Reims du moins, par la présence des anges dans les écoinçons de l'arc. En troisième lieu – et ce sont alors vers les deux monuments du Musée byzantin d'Athènes qu'il faut se tourner –, un autre rapprochement est induit par le positionnement des figures suivant la courbe même de l'arc, aussi bien à Reims qu'à Rouen et à Chartres.

Certes, on ne peut pas nier que de notables différences sont également constatables. Précisons aussitôt que nous ne prenons pas ici en compte les deux figures de religieux en pied de part et d'autre du cénotaphe chartrain, qui ne constituent très vraisemblablement qu'une adjonction non antérieure au XVe siècle[15]. Il faut en revanche ne pas négliger l'effigie

13. Dessin de la collection constituée par Roger de Gaignières. Voir J. Adhémar, Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIIe siècle, t. 1, *Gazette des Beaux-Arts* 84, 1974, p. 1-192, ici n° 123, p. 31 (avec identification erronée du destinataire) ; en dernier lieu, M. Négri, *La sépulture monumentale à Chartres du XIIIe au XVIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de J.-P. Caillet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2005, ici t. 1, p. 50-51, 85, et t. 2, notice C2, p. 95-97.

14. On ne doit évidemment pas tenir compte, dans le cas du monument de Rouen, de l'arcature triple plaquée au-devant du tombeau lui-même lors du remontage de l'époque gothique.

15. Négri, *La sépulture monumentale* (cité n. 13), t. 1, p. 51.

gisante du défunt, attestée – et tout à fait normale, à l'époque – à Rouen et à Chartres[16], mais absolument pas d'usage en milieu byzantin. Aussi, l'iconographie de l'arc, avec les théories d'anges acheminant l'âme vers le sein d'Abraham (ce dernier non représenté à Reims et à Rouen dans ce qui nous est parvenu, mais éventuellement restituable au-dessus de la clé par comparaison avec ce que l'on voit sur le dessin de Chartres), ne correspond ni aux figures bibliques – que montrent les deux monuments d'Athènes – ni à celle du Christ à l'apex des *arcosolia* de Saint-Sauveur-in-Chora.

Quant à la face antérieure du sarcophage de Rouen, elle accueille une série de personnages assis sous arcades[17], dont on n'a aucun équivalent sur les tombeaux byzantins ici en cause.

Le problème de l'effigie d'une Vierge à l'Enfant sous l'arc, attestée à Reims ainsi que sur le dessin de Chartres, mérite certainement une réflexion spécifique. *A priori* en effet, il s'agit d'une autre différence entre monuments funéraires français et constantinopolitains (la conservation de l'arc seul ne permettant pas la comparaison, dans le cas des monuments du Musée byzantin d'Athènes). Mais l'opposition n'est sans doute pas si radicale, si l'on tient compte du fait qu'à Chartres, du moins, la figure en question pourrait bien ne pas avoir été sculptée, mais peinte sur le mur du fond : car ainsi que l'a relevé Myriam Négri, ce qui apparaît sur le dessin correspond vraisemblablement à la réfection tardive d'une peinture représentant le même sujet dans l'état initial du monument[18]. On se trouve donc ramené à un traitement bidimensionnel de l'iconographie de la paroi postérieure, en accord donc – techniquement parlant, du moins, – avec le parti des tombeaux de Saint-Sauveur-in-Chora. Mais on peut même parvenir à un rapprochement plus pertinent si l'on se tourne vers certains autres monuments funéraires français du milieu du XIIIe siècle : à savoir, ceux de Jean et Blanche, fils et fille de Saint Louis, originellement à Royaumont ; seules les plaques, avec gisant (en émaillerie limousine) en sont aujourd'hui conservées à Saint-Denis, mais des dessins anciens permettent de visualiser l'ensemble de chacun des deux monuments, qui se présentaient comme des tombeaux à baldaquin avec, au mur du fond sous l'arc, une simple effigie en pied – manifestement peinte – du défunt (fig. 6 a-b) ; cela suivant une formule qu'Alain Erlande-Brandenburg a considéré comme sans doute relativement répandue à cette époque[19]. À cet égard, donc, l'analogie avec ce que montre le tombeau de Michel Tornikès – le défunt et son épouse également en pied, peints et mosaïqués sur le fond de la niche – s'avère extrêmement étroite.

16. Et fort probablement restituable dans l'état originel du monument de Reims.

17. Probablement le Christ accosté des apôtres, ainsi que l'a suggéré Anne McGee Morganstern, voir McGee Morganstern, Liturgical and Honorific Implications (cité n. 12), p. 82.

18. Négri, *La sépulture monumentale* (cité n. 13), p. 51.

19. A. Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genève – Paris 1975, ici p. 117, 119.

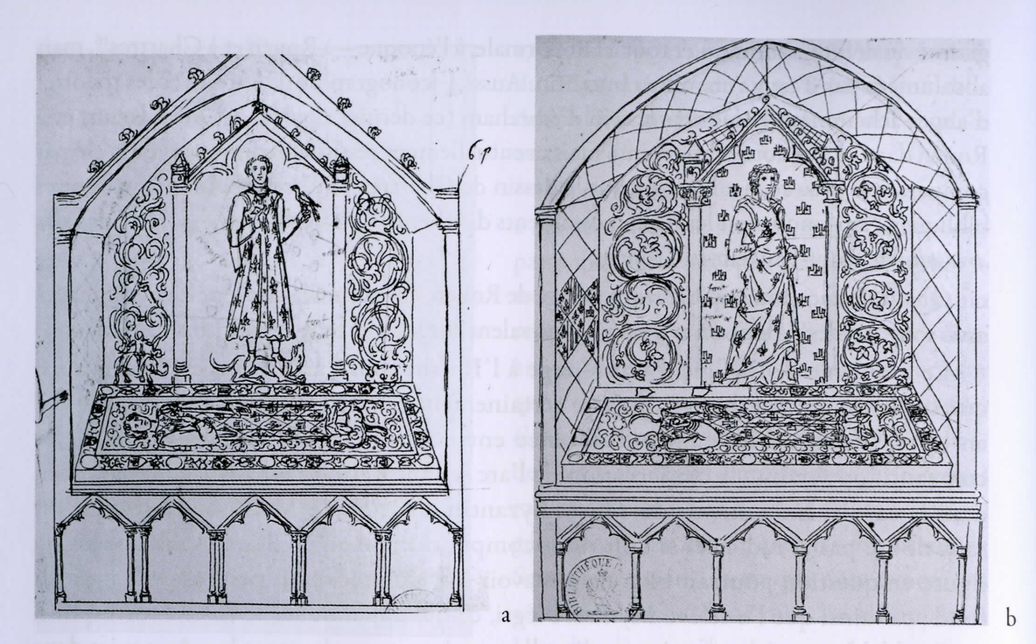


Fig. 6 – a) Tombeau de Jean, fils de Saint Louis, Royaumont, église abbatiale, dessin antérieur à la Révolution française, BnF, collection Clairambault 632 (d'après ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pl. XXVIII, 109)

b) Tombeau de Blanche, fille de Saint Louis, Royaumont, église abbatiale, dessin antérieur à la Révolution française, BnF, collection Clairambault 632 (d'après ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pl. XXVIII, 110)

Que conclure de ces diverses observations ? Il ne saurait d'abord nullement être question de minimiser les différences que nous avons eu lieu de relever. Mais observons que, bien plus que le parti général du monument, elles concernent le programme iconographique (image gisante du défunt incluse) qui s'y déploie. Cela peut sans doute s'expliquer par les traditions propres à chaque milieu et les orientations spécifiques qui en découlaient naturellement : il n'est guère surprenant que les souhaits de grands dignitaires byzantins orthodoxes n'aient pas été exactement les mêmes que ceux de religieux ou de princes catholiques francs. Mais au-delà de ce premier constat de divergence partielle, le poids des similitudes reconnues ci-dessus nous semble très susceptible de laisser envisager un impact du schéma français bien attesté dès la première moitié du XIIIe siècle sur la conception d'œuvres byzantines que l'on tend plutôt à attribuer – quand elles ne sont pas sûrement datées du début du XIVe siècle, comme à Saint-Sauveur-in Chora – aux décennies suivantes. Il ne s'agit pas pour autant, comme le proposait Andréas Xyngopoulos pour Athènes, d'y reconnaître l'ouvrage de sculpteurs d'origine occidentale. Mais la possible, voire probable, présence d'artistes de cette sphère en Orient méditerranéen aux temps de la domination latine permet sans doute de supposer que des réalisations de cet ordre aient pu y voir le jour, à la demande des nouveaux maîtres de ces régions. Les aristocrates autochtones, et leurs propres sculpteurs et peintres, ont pu alors s'en inspirer dans une assez large mesure. Dans le panorama qu'elle a récemment brossé de la production picturale au XIIIe siècle, Catherine Jolivet-Lévy a parfaitement mis en lumière ce qui avait pu déterminer la réelle imbrication des milieux occidentaux et grecs dans la commande et la mise en œuvre de divers programmes artistiques de la capitale[20] ; et l'on imagine aisément qu'il a dû en aller de même à Athènes – et ailleurs – où les Francs s'étaient imposés aux élites locales avant que celles-ci ne collaborent plus ou moins avec eux… Précisément, le cas des monuments dont nous avons ici traité pourrait-il constituer une autre pièce à verser à ce dossier.

20. C. JOLIVET-LÉVY, La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident, dans *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. Caillet et F. Joubert, Paris 2012, p. 21-40, ici p. 23-28.

LES PEINTRES À L'ŒUVRE À BAOUÎT

TÉMOIGNAGES ÉPIGRAPHIQUES ET PICTURAUX

Florence Calament et Héléna Rochard

Le site monastique de Baouît est connu, depuis sa découverte au début du XXe siècle, pour la richesse de ses vestiges archéologiques, et en particulier pour ses peintures murales, qui ont contribué à sa renommée[1]. Les sources documentaires papyrologiques, qui font l'objet d'études approfondies et de publications importantes depuis une dizaine d'années, apportent de précieuses informations sur la vie du monastère, mais demeurent cependant muettes, dans l'état actuel de nos connaissances, sur les peintres qui y ont travaillé. Cet article tentera, grâce aux témoignages épigraphiques recueillis par les archéologues et à travers les peintures elles-mêmes, de dresser un portrait plus précis de ces hommes qui ont transmis par l'intermédiaire de leur travail pictural une image de leur communauté et une part de la spiritualité de la société égyptienne à l'époque byzantine et au début de l'époque arabe.

Les spécialistes de la peinture copte se sont souvent interrogés sur le métier de peintre dans l'Égypte médiévale et sur l'identité de ces artistes. Leurs études ont apporté plusieurs éléments de réponse et permettent de faire le point sur le statut et l'origine des peintres ayant exercé dans les milieux monastiques après la conquête arabe[2] ; elles serviront de préambule à notre enquête détaillée sur les peintres des périodes précédentes à Baouît.

1. Les vestiges du monastère de Baouît se situent en Moyenne-Égypte, à mi-chemin entre les villes d'Al-Minyā et d'Asyūṭ, à environ 25 km au sud d'Hermopolis (aujourd'hui Al-Ashmūnayn) ; voir principalement J. Clédat, Recherches sur le kôm de Baouît, *CRAI* 30, 1902, p. 525-546 ; Id., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1, fasc. 1 et 2 (MIFAO 12), Le Caire 1904 ; Id., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 2, fasc. 1 (MIFAO 39), Le Caire 1916 ; Id., *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 2, fasc. 2, notes mises en œuvre et éditées par D. Bénazeth et M.-H. Rutschowscaya (MIFAO 111), Le Caire 1999 ; C. Palanque, Rapport sur les recherches effectuées à Baouit en 1903, *BIFAO* 5, 1906, p. 1-21 et pl. I-XVII ; J. Maspero, Rapport sur les fouilles entreprises à Bâouit, *CRAI* 57, 1913, p. 287-301 ; Id., *Fouilles exécutées à Baouît*, notes mises en ordre et éditées par É. Drioton, 2 vol. (MIFAO 59), Le Caire 1931-1943.

2. Voir notamment les études de l'abbé Jules Leroy (J. Leroy, *La peinture murale chez les Coptes*. 1, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* [MIFAO 94], Le Caire 1975, p. 34-35 ; Id., *La peinture murale chez les Coptes*. 2, *Les peintures coptes des monastères du Ouadi Natroun* [MIFAO 101], Le Caire 1982, p. 111-117), de Pierre Laferrière (P. Laferrière, *La Bible murale dans les sanctuaires coptes*, Le Caire 2008,

Les signatures et les dédicaces recueillies dans les monastères égyptiens, de l'époque fatimide à l'époque mamelouke, fournissent des informations sur l'identité et sur l'origine des peintres. Encore faut-il comprendre ces signatures, non pas au sens moderne du terme, lui-même dérivé de la tradition hellénistique, mais comme des prières destinées à placer l'humble exécutant sous la protection divine[3]. Plusieurs inscriptions, datées entre les XIIe et XIVe siècles, relevées dans les couvents d'Esna et du Wādī al-Naṭrūn, font état de l'existence de moines-peintres[4]. Le moine-peintre est en adéquation avec le modèle du peintre chrétien qui tire son savoir-faire (ou son art) de sa relation privilégiée avec le divin[5] et renforce par sa piété la dignité religieuse de l'image[6]. Il cumule généralement d'autres charges, comme celles de diacre[7] ou de prêtre[8] et, dans un cas tout à fait exceptionnel, accède à la charge patriarcale[9].

---

p. 85-86), de Marie-Hélène Rutschowscaya (M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *La peinture copte*, Paris 1992, p. 5, 23), de Paul van Moorsel (P. VAN MOORSEL, *La peinture murale chez les Coptes*. 3, *Les peintures du monastère de Saint-Antoine près de la mer Rouge* [MIFAO 112], Le Caire 1995, p. 179-186) et de Gertrud van Loon (G. J. M. VAN LOON, *The Gate of Heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hurus of Coptic Churches*, Istanbul 1999, p. 194-195).

3. À ce sujet, voir notamment C. BALMELLE et J.-P. DARMON, L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive. Réflexions à partir des signatures, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Les hommes*, éd. X. Barral I Altet, Paris 1986, t. 1, p. 235-253, ici p. 247-248.

4. Pour Esna, voir R.-G. COQUIN, Les inscriptions pariétales des monastères d'Esna : Dayr al-Šuhadā' – Dayr al-Faḫūrī, *BIFAO* 75, 1975, p. 241-284, respectivement inscr. G, I et P – inscr. F, P ; voir aussi A. DELATTRE et N. VANTHIEGHEM, Une inscription disparue du Dayr al-Faḫūrī, *BIFAO* 114, 2015, p. 149-154 ; pour le Wādī al-Naṭrūn, voir VAN LOON, *The Gate of Heaven* (cité n. 2), p. 38, 58 ; LEROY, *Les peintures coptes des monastères du Ouadi Natroun* (cité n. 2), p. 112.

5. L'amplification que connaît, à cette époque, la légende des portraits peints par l'évangéliste Luc témoigne du développement de cet idéal du peintre, qui justifie par là même l'authenticité des images saintes et leur efficacité ; pour les premières attestations du mythe, voir Théodore le Lecteur, *Histoire ecclésiastique*, PG 85, col. 165, et André de Crète, *De sacrarum imaginum veneratione*, PG 97, col. 1301-1304.

6. M. BACCI, Artisti eretici ed eterodossi a Bisanzio, dans *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, éd. Id., Pise 2007, p. 177-209, ici p. 178.

7. Pour des peintres-diacres, voir COQUIN, Les inscriptions pariétales (cité n. 4), p. 266-268, inscr. F (église du Dayr al-Faḫūrī, mémorandum du peintre, 1148/49) ; K. URBANIAK-WALCZAK, Drei Inschriften aus der Kirche des Erzengels Gabriel in Deir An-Naqlun im Faijum, *Bulletin de la société d'archéologie copte* 32, 1993, p. 161-169, ici p. 161-162 (Dayr al-Naqlūn, mémorandum du peintre et diacre Jean d'Héracléopolis Magna, 1022-1032).

8. Un dénommé Théodore, moine et prêtre de la ville d'Erment, a laissé sa trace dans plusieurs inscriptions du Dayr al-Šuhadā' et notamment dans l'inscription de dédicace de la nouvelle église, voir COQUIN, Les inscriptions pariétales (cité n. 4), p. 246-251, inscr. G (église du Dayr al-Šuhadā' inscription de dédicace, XIIe siècle) ; LEROY, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* (cité n. 2), p. 13.

9. Le soixante-neuvième patriarche de l'Église copte, Macaire II (1102-1128), moine et prêtre originaire du monastère Saint-Macaire, est également connu, selon l'*Histoire des patriarches*, sous le nom de Macaire le peintre, voir à ce sujet *History of the Patriarchs of the Egyptian Church*. 3.1, *Macarius II – John V (A.D. 1102–1167)*, trad. A. Khater et O. H. E. Burmester, Le Caire 1968, p. 2-4 ; voir aussi LEROY, *Les peintures coptes des monastères du Ouadi Natroun* (cité n. 2), p. 112-113. Gertrud van Loon signale que les sources historiques de l'Église copte ne précisent pas s'il était peintre de monuments, d'icônes ou de miniatures : VAN LOON, *The Gate of Heaven* (cité n. 2), p. 195, n. 884.

Les provenances variées de ces moines-peintres – qui viennent aussi bien du monastère même, d'une ville voisine que d'un monastère un peu plus lointain[10] – indiquent qu'il s'agissait de personnes itinérantes. Un certain Mercure, peintre au monastère Blanc près de Sohag, a par exemple laissé son nom dans plusieurs couvents de Haute-Égypte sur des peintures exécutées entre 1301 et 1318[11]. Le décor de l'abside principale du couvent Blanc, d'après l'inscription copte qui l'accompagne[12], a quant à lui été réalisé en 1124 par un peintre du nom de Théodore, habitant le village égyptien de Terbe[13]. L'inscription arménienne qui lui fait pendant précise que Théodore est originaire d'un village d'Arménie[14]. Il est probable qu'il est arrivé dans la région comme captif ou avec la suite du catholicos Grégoire II le Martyrophile (1065-1105), lors de son voyage en Égypte dans la seconde moitié du XIe siècle. L'arrivée au pouvoir de Badr al-Ǧamālī (1075-1094), vizir arménien du calife fatimide al-Mustanṣir (1036-1094), inaugure une période faste pour la communauté arménienne d'Égypte[15]. Les églises et les couvents de rite arménien, qui se multiplient aux XIe-XIIe siècles, ont favorisé l'emploi d'artistes arméniens[16]. L'inscription de l'abside du couvent Blanc nous apprend,

---

10. Respectivement COQUIN, Les inscriptions pariétales (cité n. 4), p. 266-268, inscr. F (église du Dayr al-Faḫūrī, mémorandum 1148/49) ; p. 246-251, 252, 256, inscr. G, I et P (Nouvelle église du Dayr al-Šuhadā') ; p. 277-279, inscr. P (église du Dayr al-Faḫūrī, mémorandum, 1315/16).

11. Le peintre est mentionné au monastère Saint-Siméon d'Aswān, aux monastères Blanc et Rouge de Sohag (W. E. CRUM, Inscriptions from Shenoute's Monastery, *Journal for Theological Studies* 5, 1904, p. 553-569, ici p. 554), ainsi qu'au Dayr al-Faḫūrī à Esna (COQUIN, Les inscriptions pariétales [cité n. 4], p. 277-279, inscr. P). D'après René-Georges Coquin, il est vraisemblable qu'il s'agit du même peintre.

12. Pour la traduction de l'inscription copte, voir CRUM, Inscriptions from Shenoute's Monastery (cité n. 11), p. 556-557.

13. Abū Ṣāliḥ situe le village de Ṭarfa dans la région d'Oxyrhynque. Au sujet de ⲧⲉⲣⲃⲉ / Ṭarfa, voir S. TIMM, *Das christlich-koptische Ägypten in arabischer Zeit : eine Sammlung christlicher Stätten in Ägypten in arabischer Zeit, unter Ausschluss von Alexandria, Kairo, des Apa-Mena-Klosters (Dēr Abū Mina), des Skētis (Wādi n-Naṭrūn) und der Sinai-Region*. 6, *T-Z* (Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients. Reihe B, 41/6), Wiesbaden 1992, p. 2532-2533.

14. Pour la traduction des inscriptions arméniennes du couvent Blanc, voir récemment C. MUTAFIAN et A. OUZOUNIAN, Le Monastère Blanc en Égypte et ses inscriptions arméniennes, *Journal of Armenian Studies* 2-3, 2013, p. 106-116, ici p. 111-113. L'hypothèse d'Ugo Monneret de Villard suggérant l'existence de deux peintres homonymes (U. MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près de Sohâg [Deyr el-Abiad et Deyr el-Aḥmar]*, Milan 1925, p. 132), qui avait déjà été remise en question par Colin Christopher Walters et Hjalmar Torp (C. C. WALTERS, *Monastic Archaeology in Egypt*, Warminster 1974, p. 310 ; H. TORP, La date de la fondation du monastère d'Apa Apollô de Baouît et de son abandon, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 77/1, 1965, p. 153-177, ici p. 175), est aujourd'hui définitivement réfutée. À noter que Jean Clédat, le découvreur du site de Baouît, avait déjà formulé cette hypothèse : CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 2.2 (cité n. 1), p. 362 ; C. MEURICE, *Jean Clédat en Égypte et en Nubie (1900-1914)* (IFAO Bibliothèque d'étude 158), Le Caire 2014, p. 77.

15. A. KAPOÏAN-KOUYMJIAN, *L'Égypte vue par des Arméniens : XIe-XVIIe siècles*, Paris 1988, p. 3.

16. Voir notamment *The Churches and Monasteries of Egypt and Some Neighbouring Countries, Attributed to Abu Ṣâliḥ, the Armenian*, éd. B. T. A. Evetts, Oxford 1895. Il est à noter que le couvent Blanc jouissait à cette époque d'une faveur particulière. Angèle Kapoïan-Kouymjian rappelle que le vizir arménien Bahrâm s'y retira après sa chute du pouvoir en 1137 : KAPOÏAN-KOUYMJIAN, *L'Égypte vue par des Arméniens* (cité n. 15), p. 17.

en outre, que Théodore est non seulement peintre, mais également scribe, et que son père est tailleur de pierre. Il s'agit donc d'un artiste lettré – sans doute l'auteur des inscriptions arméniennes – issu d'une famille d'artisans. Certains auteurs ont identifié ce peintre avec celui de l'église de l'archange Michel, dite « nord », du monastère de Baouît[17]. Toutefois, l'archéologie a démontré qu'il est impossible que Théodore y ait exercé, dans la mesure où les peintures dateraient, d'après les données fournies par les investigations récentes, des VIIIe ou IXe siècles[18]. La présence de peintres arméniens en Égypte est encore attestée au XIIIe siècle au monastère Saint-Antoine, où figure dans l'abside de la petite chapelle sud-ouest l'abréviation arménienne du *trisagion*[19]. Les lettres, tracées sous la bande qui délimite la peinture de l'abside dans sa partie basse, ont dû être placées à cet endroit par le peintre, vraisemblablement un Arménien, afin de se souvenir des textes coptes qu'il devait reproduire[20]. Dans le Wādī al-Naṭrūn, différents peintres ont travaillé dans les églises et les chapelles des monastères, bien qu'un seul nom nous soit parvenu, celui d'un moine dénommé Jean[21]. La cohérence des programmes iconographiques, dans lesquels on observe des variations de style, suggère l'intervention de plusieurs mains ayant exercé en équipe à des dates différentes[22]. Peut-on supposer alors l'existence d'ateliers ? Dans l'ancienne église du monastère Saint-Antoine, le peintre Théodore, qui a signé la peinture de la Vierge à l'Enfant et celle du sacrifice d'Abraham, se dit fils de Gabriel, l'évêque[23] de la ville d'Aṭfīḥ (ⲧⲡⲟⲗⲓⲥ ⲉⲧⲡⲉϩ), et se désigne dans la seconde comme apprenti (ⲥⲃⲟⲩⲓ)[24]. Ce qualificatif

17. Torp, La date de la fondation (cité n. 14), p. 175-176 ; L.-A. Hunt, *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, Londres 1998, p. 215.

18. D. Bénazeth *et al.*, *L'église de l'archange Michel dans le monastère copte de Baouît*, Le Caire (à paraître). Colin Christopher Walters et Paul van Moorsel avaient déjà émis des réserves sur cette identification : Walters, *Monastic Archaeology* (cité n. 14), p. 288-289 ; van Moorsel, *Les peintures du monastère de Saint-Antoine* (cité n. 2), p. 177.

19. La datation est fondée sur des critères paléographiques, voir R.-G. Coquin et P. Laferrière, Les inscriptions pariétales de l'ancienne église du monastère de Saint-Antoine, dans le désert oriental, *BIFAO* 78, 1978, p. 267-321, ici p. 296, n° 36, p. 317.

20. *Ibid.*, p. 296. Les auteurs précisent que les inscriptions arméniennes sont de la même teinte que la bordure de la peinture – elles seraient donc non seulement contemporaines, mais réalisées par l'auteur de la peinture –, rejetant ainsi la possibilité de *graffiti* inscrits par un visiteur.

21. Voir H. G. Evelyn-White et W. Hauser, *The Monasteries of the Wâdi'n Natrûn*. 3, *The Architecture and Archaeology*, New York 1933, p. 104, fig. 9 ; voir aussi Leroy, *Les peintures coptes des monastères du Ouadi Natroun* (cité n. 2), p. 111-112 ; van Loon, *The Gate of Heaven* (cité n. 2), p. 38, 58, 194 ; Laferrière, *La Bible murale* (cité n. 2), p. 47.

22. van Loon, *The Gate of Heaven* (cité n. 2), p. 195.

23. Cet évêque est vraisemblablement celui cité dans l'*Histoire des Patriarches*, à la date 4 Amshīr 932 A.M. (30 janvier 1216), voir *History of Patriarchs* (cité n. 9), 4. I, fol. 289r, p. 8.

24. Coquin et Laferrière, Les inscriptions pariétales (cité n. 19), n° 14, p. 279-280, n° 69, p. 315 ; van Moorsel, *Les peintures du monastère de Saint-Antoine* (cité n. 2), p. 179-186. Ce qualificatif vient cependant contredire l'hypothèse émise par Gertrud van Loon, selon laquelle le peintre Théodore aurait été à la tête d'une équipe de peintres : van Loon, *The Gate of Heaven* (cité n. 2), p. 195. Pour une autre attestation de peintre apprenti, voir Urbaniak-Walczak, Drei Inschriften (cité n. 7), p. 162.

sous-entend une organisation du métier en différents grades, associés vraisemblablement au degré des compétences acquises puis transmises de maître à apprenti. Toutefois, l'emploi du terme atelier demeure délicat dans la mesure où nous ne possédons que des connaissances imprécises sur l'organisation et le rayon d'action des peintres. Au vu de ces témoignages, on constate que les peintres des grands ensembles monastiques égyptiens de l'époque médiévale sont généralement des moines ou des ecclésiastiques vivant dans le monastère ou dans ses environs et, dans quelques cas, des peintres laïcs[25] et lettrés[26] parfois venus de loin[27].

Qu'en est-il à l'époque protobyzantine ? À quand remonte l'émergence de ces nouveaux acteurs ? Contrairement aux époques antérieures[28], l'Antiquité tardive est une période où les noms des artisans sont de plus en plus fréquents dans les inscriptions. Ce phénomène a été mis en relation avec les conséquences du travail libre sur les structures sociales et la respectabilité que l'artisan acquiert dans la société d'alors[29]. L'adoption du christianisme dans l'Empire romain engendre de grands bouleversements dans les usages rituels et funéraires. La période byzantine en Égypte (395-639) est profondément marquée par l'essor du monachisme avec la création de nombreuses fondations dont l'expansion s'est poursuivie dans les premiers siècles suivant la conquête arabe. Situé à la charnière entre ces deux époques, le corpus pictural et épigraphique du monastère Apa Apollô de Baouît apporte un éclairage unique sur les peintres qui y ont travaillé (voir le tableau récapitulatif) et apparaît d'autant plus précieux que les témoignages de cette période sont rares autour du bassin méditerranéen[30].

25. Il faudrait également mentionner le peintre Abū'l Fatḥ ibn al-Aqmaṣ, appelé Ibn al-Ḥawfī, qui a exécuté en 1177 le décor de l'abside de l'église à al-Basātīn, au sud du Vieux-Caire : A. J. Butler, *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, Oxford 1884, t. 2, p. 85 ; *The Churches and Monasteries of Egypt* (cité n. 16), p. 9-10. La réfection de l'abside est intervenue après la prise de possession par les coptes d'une ancienne église arménienne ; ce peintre aurait été recommandé par Abū Sa'id ibn az-Zayyat.

26. M. Panayotidi, Le peintre en tant que scribe des inscriptions d'un monument et la question du niveau de sa connaissance grammaticale et orthographique, dans *L'artista a Bisanzio* (cité n. 6), p. 71-116. L'auteure s'est intéressée aux peintres, scribes des inscriptions, à Byzance en étudiant leurs capacités grammaticales et leurs compétences orthographiques. L'étude statistique a révélé un niveau de connaissances assez important du peintre que Panayotidi met en relation avec la floraison culturelle au XIIe siècle.

27. D'Arménie et de Syrie principalement ; à ce sujet, voir notamment Walters, *Monastic Archaeology* (cité n. 14), p. 161-162.

28. Sur les peintres dans l'Égypte ancienne, voir récemment D. Laboury, L'artiste égyptien, ce grand méconnu de l'égyptologie, dans *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, cat. exp., éd. G. Andreu-Lanoë, Paris 2013, p. 28-35.

29. Balmelle et Darmon, L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive (cité n. 3), p. 238.

30. À titre d'exemple, deux signatures seulement sont conservées au monastère Saint-Jérémie de Saqqara : J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, Le Caire 1909, p. 55, n° 92, pl. L, 3 ; Id., *Excavations at Saqqara (1908-9, 1909-10). The Monastery of Apa Jeremias*, Le Caire 1912, p. 99, n° 319. Si l'on considère l'ensemble du dossier épigraphique actuellement révélé à Baouît, seules dix-huit inscriptions sont précisément datées : elles couvrent une fourchette chronologique allant du début du VIIe à la fin du Xe siècle, voir F. Calament, L'apport des nouvelles découvertes épigraphiques à Baouît (2006-2012), dans *Proceedings of the Tenth International Congress of Coptic Studies in Roma*, éd. P. Buzi,

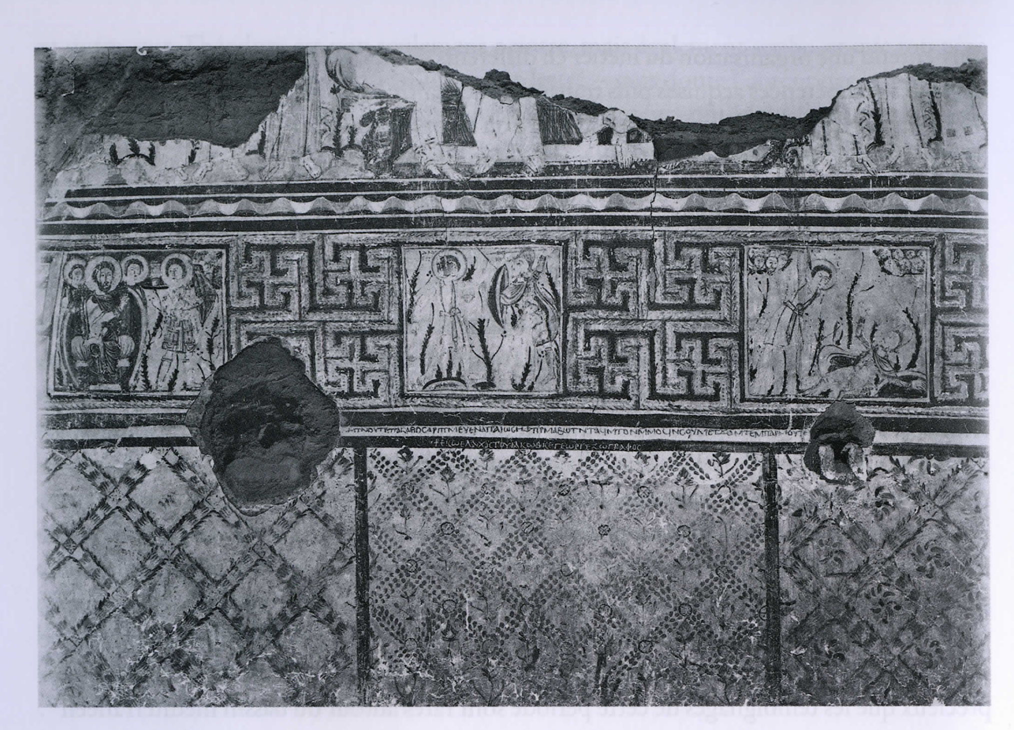


Fig. 1 – Inscription, paroi nord, Baouît, chapelle III
(photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE – Photothèque Gabriel Millet C 2064)

Ces mentions, toutes rédigées en copte, ont été relevées dans des édifices[31] ayant bénéficié d'un ambitieux programme décoratif. La plupart d'entre elles donnent uniquement le nom du peintre[32], parfois celui de ses collaborateurs, éventuellement une formule d'humilité (nos 5, 7 et 8) et sont en général accompagnées d'une prière. On les trouve le plus souvent sur une bande horizontale de couleur (no 8 ; fig. 1), au centre d'une paroi ou près d'un passage[33]

A. Camplani et F. Contardi (Orientalia Lovaniensia Analecta 247), Louvain-la-Neuve 2016, p. 659-668, et F. Calament, Un rare témoin épigraphique de la dernière occupation perse en Égypte, dans *Proceedings of the Eleventh International Congress of Coptic Studies in Claremont*, éd. H. N. Takla (Orientalia Lovaniensia Analecta), Louvain-la-Neuve (à paraître).

31. Nous conserverons ici les dénominations anciennes des archéologues (chapelles et salles) pour des raisons d'ordre pratique.

32. Les noms des peintres, tous masculins, sont extrêmement courants en Égypte à cette époque et fournissent peu d'informations.

33. Cet emplacement qui assurait une visibilité certaine est celui choisi, entre autres exemples, par le sculpteur Joseph qui a gravé sa signature près de la porte de l'église sud (musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, inv. E 17001) ; voir P. du Bourguet, La signature sur son œuvre d'un sculpteur copte du VIe siècle, dans *Hommages à la mémoire de Serge Sauneron*, Le Caire 1979, t. 2, p. 115-120, pl. IX.



Fig. 2 – Inscription, paroi ouest, Baouît, chapelle LIX
(photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE – Photothèque Gabriel Millet C 2284)

(nos 5, 7 et 18), ou encore à proximité d'un saint personnage[34], de la triade fondatrice du monastère (Apollô, Phib et Anoup) ou d'un archange (nos 9 ,6 ,1 et 11 ; fig. 2 et 5). L'emplacement choisi n'est à l'évidence pas arbitraire mais au contraire signifiant : le peintre veille dans certains cas à ce que sa prière soit bien visible afin d'être lue[35], tandis que, dans d'autres, il tient à s'assurer

34. Dans la chapelle LIX, Jean Clédat précise que l'inscription est rédigée dans une « pancarte rectangulaire », non visible sur la photographie (fig. 2) : Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 2.2 (cité n. 1), p. 177. Il s'agit plutôt de l'espace délimité par le bas des tuniques des figures des saints.

35. Il est souvent difficile à Baouît d'évaluer la visibilité des inscriptions et leur réception. Il faudrait pour cela pouvoir prendre en considération leur situation dans l'édifice, les conditions d'éclairage ainsi que le degré d'alphabétisation des récepteurs ; à ce sujet, voir par exemple C. Jolivet-Lévy, Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient, dans *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* 119, 2010-2011, Paris 2012, p. 181-189, ici p. 181. D'après nos estimations, certaines inscriptions étaient placées à hauteur des yeux (à environ 1, 50 m) et donc parfaitement visibles, tandis que celles situées à un niveau très élevé étaient généralement tracées en gros caractères (la hauteur des lettres pouvant atteindre jusqu'à 10 cm environ). Ces éléments semblent indiquer qu'elles étaient destinées à être vues, et vraisemblablement lues. Sur le haut degré d'alphabétisation des moines de Baouît, voir A. Delattre, *Papyrus coptes et grecs du monastère d'apa Apollô de Baouît conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* (Mémoire de la Classe des lettres. Académie Royale de Belgique 43), Bruxelles 2007, p. 135, n. 105.

symboliquement la protection d'un saint en plaçant son nom à ses côtés. Bien que le monastère ait livré plusieurs représentations d'artisans, aucun « portrait » de peintre n'a pour l'heure été découvert, hormis peut-être une « tête » insérée dans la frise courant sur les murs d'une chapelle, dont les peintures remonteraient à la seconde moitié du VIe siècle (ou à la première moitié du VIIe siècle), et qui constituerait un *unicum* (n° 18)[36]. Nous possédons en revanche l'image d'un plâtrier[37] nommé Philothée[38] (n° 14 ; fig. 3) : en pied et nimbé, il tient contre sa poitrine et de sa main droite une taloche rectangulaire à poignée[39], attribut et instrument caractéristique de son métier[40]. Ici le visage du moine ne relève pas du portrait stéréotypé généralement rencontré parmi les saints personnages figurés à Baouît, mais il présente au contraire des traits individualisés[41].

L'analyse de notre corpus permettra d'identifier l'origine de quelques-uns de ces peintres, d'examiner leur statut et leur niveau d'instruction, et d'évaluer enfin l'organisation générale du travail et leur rôle éventuel dans la conception des programmes iconographiques.

Si, à l'époque médiévale, la présence de peintres étrangers est bien attestée dans les milieux monastiques, elle n'est pas du tout documentée à Baouît, bien que le monastère ait accueilli des moines venus d'autres contrées[42]. L'origine des peintres est rarement précisée, à deux exceptions près : l'un est originaire de la localité d'Ièntf[43] dans la région

36. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1.2 (cité n. 1), p. 64. Malheureusement, aucune photographie ne permet de compléter la description de l'archéologue et de vérifier la légende.

37. Il faut rétablir la traduction « le plâtrier » et ne pas retenir l'interprétation d'Henri-Charles Puech qui proposait de lire « l'athlète » : H.-C. PUECH, Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouada, *CahArch* 4, 1949, p. 17-60, ici p. 57.

38. Peut-être est-il possible de l'identifier avec celui de l'église de l'archange Michel (n° 13) ?

39. L'utilisation d'un tel outil est effectivement attestée à Baouît d'après l'examen des enduits et des badigeons réalisé par Christophe Guilbaud, restaurateur de la mission Louvre-IFAO. Des traces de taloche ont également été observées aux Kellia : M. RASSART-DEBERGH, Peintures coptes. Premières constatations, dans *Pictores per Provincias, 3e Colloque international sur la peinture murale romaine* (Cahiers d'archéologie romande de la Bibliothèque historique vaudoise 43), Lausanne 1987, p. 93-101.

40. Les moines artisans portent rarement un instrument relatif à leur métier : pour un autre exemple, voir le monastère Saint-Jérémie de Saqqara, où le moine Ména, tailleur de pierre, est représenté avec un marteau : QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1907-1908)* (cité n. 30), p. 58, n° 106, pl. XI, 3.

41. On remarque le même souci d'individualisation chez le moine représenté à droite en pendant, apa Georges de Tanemooue. Sur ce toponyme, attesté à plusieurs reprises à Baouît, voir CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1.1 (cité n. 1), p. 121, nos VIII et IX ; MASPERO, *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), p. 49, n° 2 ; voir aussi M. DREW-BEAR, *Le Nome Hermopolite : toponymes et sites* (American Studies in Papyrology 21), Missoula 1979, p. 264-265.

42. Principalement des moines syriens et éthiopiens.

43. Pour ce toponyme, non localisé et qui peut s'écrire aussi ϵιΗΝΤϥ ou ΙΝΤϥ, voir TIMM, *Das christlich-koptische Ägypten in arabischer Zeit* (cité n. 13). *2, D-F*, Wiesbaden 1984, p. 901-902, et DREW-BEAR, *Le Nome Hermopolite* (cité n. 41), p. 95.



Fig. 3 – Le plâtrier Philothée, paroi sud, Baouît, chapelle XVII
(photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE –Photothèque Gabriel Millet C 2099)

d'Al-Ashmūnayn (n° 6) tandis qu'un autre provient « du lieu d'apa Jérémie » (n° 5). Dans ce dernier cas, il s'agit vraisemblablement d'un monastère placé sous le même vocable que celui de Saqqara, mais situé au sud d'Antinoé, presque en face de Baouît quoique non localisé à ce jour[44]. La provenance du peintre David constitue une nouvelle attestation des relations étroites qu'entretenaient les établissements monastiques d'Apa Apollô et d'Apa Jérémie, qu'il s'agisse des maisons-mères ou de leurs filiales. Ceci indique par ailleurs que son activité de peintre ne s'est pas limitée à son monastère, mais qu'elle s'est étendue aux environs. Ces deux inscriptions témoignent de l'existence de peintres itinérants exerçant dans un rayon

44. *Ibid.*, p. 133. Un autre personnage à Baouît en provient presque certainement : « Pshoi de Jérémie », cité à trois reprises : J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst : nos 7001-7394 et 8742-9200* (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Caire), Vienne 1904, p. 120 ; MASPERO, *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), p. 129-130, n° 448, p. 132, n° 452. Ce *topos* « de Siout » ou « du Sud » est également mentionné plus ou moins explicitement dans des inscriptions à Saint-Jérémie de Saqqara : QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1907-1908)* (cité n. 30), p. 55, n° 93, p. 56, n° 98, p. 58, n° 104, p. 70, n° 149, et p. 72, n° 157 ; ID., *Excavations at Saqqara (1908-9, 1909-10)* (cité n. 30), p. 111, n° 350. Voir aussi DELATTRE, *Papyrus* (cité n. 35), p. 109.

d'action limité, en accord avec ce que l'on observe dans l'Antiquité tardive, où la mobilité des artisans s'opère déjà dans un cadre essentiellement régional[45]. Ainsi, les peintures de l'église de Karm al-Aḫbarīya, datant au plus tard du VIe siècle et située dans le voisinage du centre de pèlerinage d'Abou Mina, ont, par exemple, été réalisées par un atelier de peintres alexandrins[46].

Ces témoignages fournissent également des informations quant au statut des peintres : le premier semble être un laïc (n° 6), à l'inverse du second qui s'avère plutôt être un moine (n° 5). Il est en effet probable que le monastère ait employé des peintres laïcs[47] ; l'absence de titre monastique dans plusieurs inscriptions pourrait aller dans ce sens. L'expression « j'ai été jugé digne de peindre » utilisée par le peintre Jean (n° 2), qui n'était sans doute pas moine, traduit toutefois l'idée de piété requise de la part de l'exécutant. En Terre sainte à la même époque, la décoration des monastères était souvent assurée par des artistes venus de l'extérieur ; une partie d'entre eux étaient cependant des moines[48]. D'autres inscriptions à Baouît témoignent de la présence de moines-peintres au sein du monastère : une prière mentionne par exemple un « frère Élie, le peintre » (n° 3). L'utilisation du terme ⲡⲁⲥⲟⲛ, littéralement « mon frère », est caractéristique ici pour désigner un frère au sens monastique : il s'agit donc d'un moine rattaché au monastère d'Apa Apollô. La même remarque vaut pour les plâtriers Philothée et Chenouté (nos 13 et 14). En outre, deux inscriptions mentionnent des peintres portant le titre d'apa[49] : Isaac dans un cryptogramme et Hôr aux côtés de son frère (nos 16 et 7). Enfin, le texte d'une épitaphe, relevée dans l'église de l'archange Michel, cite le nom d'un peintre, Élie, qui était aussi diacre (n° 4).

À la question du moine-peintre s'ajoute celle de la professionnalisation du métier. Que les peintures de Baouît aient été réalisées par des peintres qualifiés ne fait pas véritablement de doute, et ce en dépit de considérations trop souvent empreintes d'appréciations esthétiques, et même si les différences de facture révèlent des artistes au talent variable. Plusieurs auteurs ont souligné la qualité des peintures et leur cohérence iconographique[50], qui caractérisent ceux que Jules Leroy appelle les « artistes ou artisans maîtres de leur métier »[51].

45. Balmelle et Darmon, L'artisan-mosaïste (cité n. 3), p. 239.
46. J. Witte-Orr, *Kirche und Wandmalereien am Karm al-Aḫbarīya* (JAC Ergänzungsband 36), Münster 2010, p. 115.
47. Delattre, *Papyrus* (cité n. 35), p. 92.
48. V. Tzaferis, Early Monks and Monasteries in the Holyland, *DChAE* 15.4, 1989-1990, p. 43-66, ici p. 51.
49. Sur l'emploi des titres abba, apa, voir T. Derda et E. Wipszycka, L'emploi des titres abba, apa et papas dans l'Égypte byzantine, *Journal of Juristic Papyrology* 24, 1994, p. 23-56.
50. Par exemple, E. Bolman, Depicting the Kingdom of Heaven, dans *Egypt in the Byzantine World, 300-700*, éd. R. S. Bagnall, Cambridge 2007, p. 408-433, ici p. 410.
51. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* (cité n. 2), p. xv.

En effet, le degré de technicité observé dans nombre de peintures – dans l'utilisation des demi-teintes et des ombres, dans l'emploi d'une technique mixte, créant des jeux de contrastes entre les couleurs mates et brillantes, dans le mélange des couleurs, etc. – exige un haut niveau de maîtrise et un savoir-faire spécifique. Un compte du monastère indique par ailleurs que certains moines recevaient un salaire ; le statut monacal n'est donc pas incompatible avec l'exercice d'une activité salariée[52]. Les sources papyrologiques et épigraphiques mettent en évidence le nombre et la diversité des métiers exercés à Baouît par les moines, parmi lesquels les artisans se trouvent en bonne place[53]. L'ampleur du monastère justifiait le développement d'activités artisanales qui permettaient à la fois de répondre aux besoins de la communauté et de s'assurer une certaine indépendance. Cependant, tous les monastères égyptiens ne comptaient pas parmi leurs moines des artisans compétents pour telle ou telle activité et, dans ce cas, ils faisaient appel à des laïcs.

Est-il possible à présent d'en savoir davantage sur leur niveau d'instruction ? En d'autres termes, les peintres qui ont travaillé à Baouît étaient-ils tous capables de lire et d'écrire ? Cette question n'est évidemment pas simple à traiter : on tentera pour ce faire de déterminer si les peintres chargés de l'exécution des peintures avaient également la responsabilité de réaliser les inscriptions intégrées au décor, tout en gardant à l'esprit que s'ils n'en avaient pas la charge, cela n'implique pas nécessairement qu'ils n'en avaient pas la capacité.

Dans une salle peinte récemment mise au jour[54], deux signatures ont été relevées sous la scène du Voyage à Bethléem (n° 15 ; fig. 4) : celle du plâtrier et celle du scribe qui a réalisé les inscriptions. Sur la paroi opposée, l'artisan chargé d'inscrire le texte des phylactères des prophètes, un dénommé Jacob, a selon toute vraisemblance laissé son nom sur un *graffito*[55]. Nous sommes ici en présence d'une répartition plurielle dans l'organisation du travail, où peintres/plâtriers et scribes, chacun dans sa spécialité, apportent leur contribution à l'ensemble. Des indices formels rendent aussi la marque d'une double intervention évidente

52. Delattre, *Papyrus* (cité n. 35), p. 100-101, 227-230.
53. Sur la question des petits métiers à Baouît, voir F. Régnier de Crozals, *Éléments de base pour servir à l'étude de la vie quotidienne des moines au monastère de Baouït d'après les inscriptions et les monuments*, mémoire de l'École du Louvre, 1987. Voir aussi F. Calament, Des murs et des poteries qui parlent, *Le Monde de la Bible* 177, mai-juin 2007, p. 28-41 ; J. Doresse, *Les anciens monastères coptes de Moyenne-Égypte (du Gebel et-Teir à Kôm-Ishgaou) d'après l'archéologie et l'hagiographie*, Yverdon-Les-Bains 2000, t. 2, p. 329 ; Delattre, *Papyrus* (cité n. 35), p. 65, n. 191.
54. Cette salle a été découverte dans le cadre des fouilles archéologiques entreprises conjointement par le musée du Louvre et l'IFAO depuis 2003, dans la partie nord du site (bâtiment 1, salle 7).
55. F. Calament, Nouvelles inscriptions à Baouît (campagne de 2003 et 2004), dans *Études coptes X. Douzième journée d'études*, éd. A. Boud'hors et C. Louis (Cahiers de la Bibliothèque copte 16), Paris 2008, p. 23-38 : l'auteure y édite l'ensemble des inscriptions et *graffiti* mis au jour dans le secteur nord du kôm (sondages 1 à 3, salle 5 en particulier), sauf ceux de la salle 7 qui seront intégrés dans une monographie à venir.



Fig. 4 – Inscription, paroi nord, Baouit, salle 7 du bâtiment 1
(photo : cliché musée du Louvre-IFAO / G. Poncet, 2005)

et confirment cette distribution des rôles. Dans les représentations des prophètes, par exemple, la taille des phylactères est standardisée et n'est, par conséquent, pas entièrement adaptée au contenu[56]. Le peintre ne semble pas prendre en considération le texte qui doit être ensuite inscrit sur les rouleaux mais y laisse simplement un espace suffisamment grand pour le passage choisi. Cette répartition des tâches est-elle systématique sur l'ensemble du monastère ? L'examen paléographique des inscriptions de la salle dans laquelle a été relevée la prière du peintre Sérapion (nº 11 ; fig. 5)[57] semble indiquer que la signature et les légendes des saints personnages sont l'œuvre d'une seule et même personne. Le peintre aurait donc

56. Entre autres exemples, dans la chapelle XVII, le texte inscrit sur le phylactère du roi-prophète David occupe un espace réduit par rapport au rouleau déployé : Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1.1 (cité n. 1), pl. LI, 2 ; voir également dans la chapelle XII : *ibid.*, pl. XXXI-XXXV, et dans la salle 7 : M.-H. Rutschowscaya, Nouvelles peintures découvertes dans le monastère de Baouit, dans *Études coptes XI. Treizième journée d'études coptes*, éd. A. Boud'hors et C. Louis (Cahiers de la Bibliothèque copte 17), Paris 2010, p. 45-51, ici pl. couleurs 4, fig. A.

57. Cette salle, située à la limite sud des fouilles de l'Organisation des antiquités égyptiennes (1985), est réapparue lors du nettoyage de la limite nord-ouest du bâtiment 1 en 2009.



Fig. 5 – Inscription, paroi nord, Baouit, limite nord-ouest du bâtiment 1
(photo : cliché musée du Louvre-IFAO / R. Boutros, 2009)

eu, dans cette salle, la charge à la fois des peintures et des inscriptions[58]. Mais d'autres détails pourraient, quant à eux, suggérer que le peintre ne savait pas écrire : dans une niche absidale, le peintre n'a pas pris soin d'inscrire de véritables lettres sur les pages du Livre ouvert présenté par le Christ[59], il les a imitées en apposant un griffonnage en lieu et place du *trisagion*[60].

Ces témoignages rendent compte d'une profession au niveau d'instruction variable et d'une organisation du travail différente selon les cas. Toutefois, le fait que le peintre n'ait pas eu la responsabilité des inscriptions ne signifie pas pour autant que ce dernier ne savait pas lire et écrire, mais plutôt que le commanditaire, en particulier pour les programmes décoratifs importants, avait un budget suffisamment conséquent pour faire appel à deux spécialistes. Car, pour ce qui est des moines-peintres, il est fort probable qu'ils étaient à même de tracer

58. Sur les peintres-scribes professionnels et les inscriptions peintes sur les murs des monastères, voir E. Wipszycka, *Moines et communautés monastiques en Égypte (IVe-VIIIe siècles)* (The Journal of Juristic Papyrology. Suppl. 11), Varsovie 2009, p. 101-102.

59. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1.1 (cité n. 1), pl. XC-XCI.

60. On observe le même phénomène dans la niche absidale de la chapelle LV : Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 2.2 (cité n. 1), nos 133-134.

les inscriptions : en effet, les moines de Baouît savaient généralement lire et écrire, bien que parfois de façon rudimentaire[61]. De plus, les moines avaient une bonne connaissance – au moins orale – des textes, ce qui devait leur permettre de les retranscrire assez aisément.

Sans nous attarder sur la technique et le mode opératoire du peintre, sur lesquels nos connaissances ont considérablement augmenté ces dernières années[62], nous souhaiterions revenir sur la question de la répartition du travail, à savoir l'existence d'un travail en équipe, d'une hiérarchie au sein de la profession ou d'une distribution particulière des tâches. Les différences de style que l'on observe à Baouît témoignent de la profusion des peintres sur l'ensemble du monastère, mais qu'en est-il au sein d'un même ensemble ou d'une même salle, et quels rapports les exécutants entretiennent-ils entre eux ?

Il est intéressant de remarquer que plusieurs inscriptions établissent clairement une distinction entre le fait de peindre (ζωγραφεῖν) et celui d'enduire avec de la chaux (κονία)[63]. Dans une vaste salle destinée à l'accueil des pèlerins, un dénommé Jean, vraisemblablement auteur du premier décor peint, s'est chargé des deux étapes (nº 2 ; fig. 6), tandis que deux personnes sont signalées pour la seconde phase de décoration : Élie et Paphnuce (nº 3)[64]. L'emploi des verbes au pluriel ne permet pas, dans le deuxième cas, d'établir l'existence d'une distribution hiérarchique des tâches entre le peintre et son collaborateur, seul Élie étant nommément désigné comme peintre ; il semble qu'ils aient œuvré ensemble. La décoration de cette salle de très grandes dimensions (29 x 7 m) a assurément nécessité un travail d'équipe, mais ce dernier n'est pas caractérisé par une répartition des rôles propres à la fonction supposée de chacun. Ces témoignages vont à l'encontre d'une conception sans doute moderne et élitiste de la pratique de la peinture, où l'auteur des badigeons et

61. Delattre, *Papyrus* (cité n. 35), p. 51, n. 120, p. 135, n. 105.

62. En particulier, grâce aux études menées au cours des restaurations des peintures murales de la salle (bâtiment 1, salle 7) mise au jour lors des fouilles modernes du site dans le secteur nord du kôm (fouilles musée du Louvre/IFAO). La stratigraphie des couches d'enduits et des badigeons, établie par le restaurateur, Christophe Guilbaud, a permis de retracer l'histoire de l'exécution du décor et a montré les différentes phases d'intervention.

63. Pour le vocabulaire technique, les inscriptions coptes empruntent les termes grecs, avec différentes variantes lexicales : ici ⲍⲱⲅⲣⲁⲫⲟⲥ pour désigner le peintre, sans marquer le pluriel quand il y a lieu, et ⲕⲟⲛⲓⲁⲧⲏⲥ ou ⲣⲉϥϯⲕⲟⲛⲓⲁ pour désigner le plâtrier (où ϯ-ⲕⲟⲛⲓⲁ désigne l'action de poser l'enduit à la chaux ou crépi) ; dans ce dernier cas, on accole un préfixe et un verbe copte au mot grec.

64. D'après les indications fournies par l'archéologue, la seconde signature est située en face d'une inscription tracée à l'extrémité sud du mur est. Il est probable qu'il s'agisse de l'inscription visible sur la photographie du mur ouest refait : Maspero, *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), pl. XX, A. La salle 6 a, en effet, connu des réaménagements postérieurs : l'ajout d'un contre-mur au nord et à l'ouest, bouchant la porte primitive à l'ouest, l'insertion d'une nouvelle niche absidale, etc. Sur la réfection de la salle 6, voir Maspero, Rapport (cité n. 1), p. 289 ; Id., *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), p. vi, 11, 20, 23. Au sujet de ces signatures, voir aussi Rutschowscaya, *La peinture copte* (cité n. 2), p. 23.

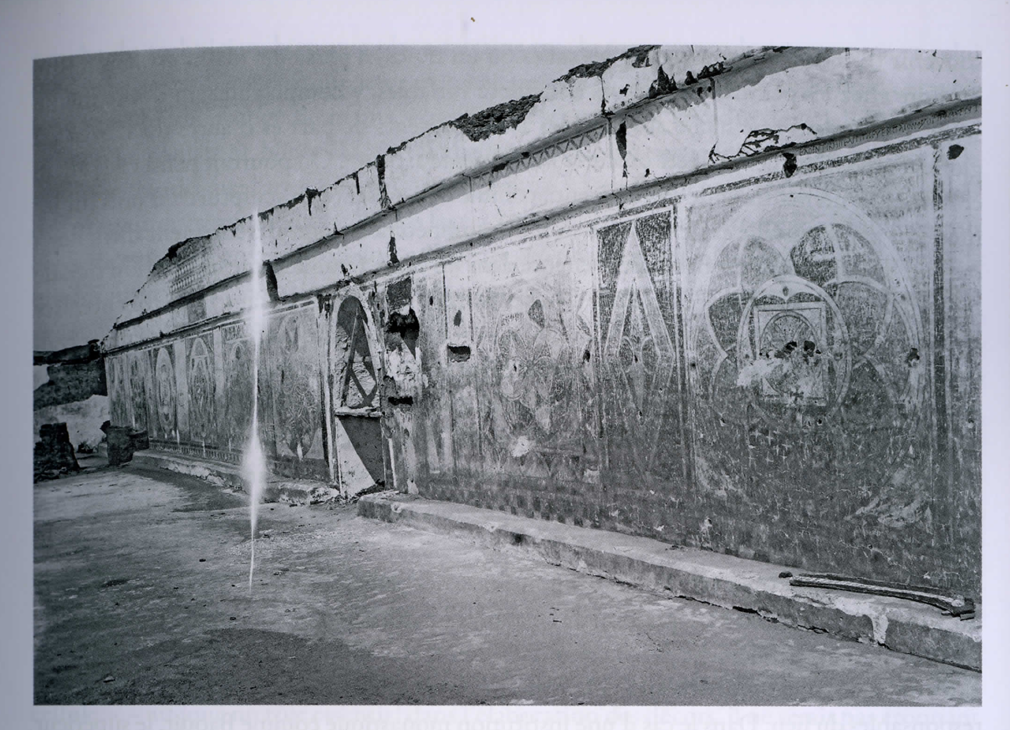


Fig. 6 – Inscription, paroi est, Baouît, salle 6
(photo : Archives Drioton – Montgeron 995.E122.A13 T)

des couches préparatoires serait subordonné au peintre, chargé de la couche picturale. Le titre de « maître » (ⲥⲁϩ) porté par deux plâtriers dans l'église de l'archange Michel (nº 13) indique un niveau élevé de compétences dans leur métier et respecté. D'autre part, si l'on peut être tenté de penser que les peintres responsables des cycles narratifs et des décors d'abside n'étaient pas forcément les mêmes que ceux, par exemple, des décors de soubassement, rien n'est moins évident. Un *graffito* dans la salle susmentionnée donne le nom d'un peintre sur un panneau appartenant au soubassement (nº 17) : il demeure difficile toutefois de savoir s'il s'agit d'un peintre ayant travaillé dans cette salle ou, plus vraisemblablement, de la signature d'un pèlerin[65].

L'église de l'archange Michel a, pour sa part, livré une série inédite de sept noms de peintres ayant œuvré ensemble au programme pictural ; leur témoignage sous forme de mémorandum se trouvait placé sous les pieds de la figure monumentale de l'archange protecteur du lieu (nº 1). Dans le même édifice, deux plâtriers ont également laissé leur

65. Cette salle est, en effet, extrêmement riche en mémorandums et prières de pèlerins de professions diverses.

souvenir (n° 13). Par ailleurs, dans les salles où un travail à plusieurs mains est manifeste, on note chez les peintres des degrés d'habileté variables, y compris au sein d'une même scène. Ainsi, dans une niche absidale, les astres présents de part et d'autre du Christ en gloire n'ont visiblement pas été exécutés par le même artiste[66]. On pourrait penser à l'œuvre commune d'un maître et de son apprenti, comme déjà observé en sculpture[67]. Pourtant les modes d'apprentissage et de transmission des compétences sont extrêmement difficiles à définir. Ils s'opéraient probablement encore dans un cadre familial : une inscription signale notamment un lien de parenté entre deux peintres – des frères –, sans toutefois préciser le métier du père (n° 7). Tous ces témoignages révèlent la pratique courante d'un travail à plusieurs mains[68], bien qu'il ne soit pas toujours perceptible dans le résultat final. Si les peintres partagent un même répertoire iconographique et ornemental, leur traitement de celui-ci s'avère très différent d'un espace à l'autre. Certains détails, dans le rendu des visages et des drapés ou encore dans le dessin des mains et des pieds, peuvent aussi refléter le goût d'une époque ou d'un atelier, sans qu'il soit possible d'affirmer qu'il s'agit de l'œuvre des mêmes peintres[69].

Enfin, quelle pouvait être la part d'implication des peintres dans la conception générale du programme pictural ? La question de l'élaboration des décors à Baouît demeure ouverte. Le peintre est généralement perçu comme un interprète du programme iconographique, alors qu'on attribue plus volontiers la conception de ce dernier aux instances religieuses responsables du lieu. Dans le cas d'une institution monastique comme Baouît, le supérieur ou du moins le « père de la cellule »[70] ont certainement porté une attention particulière à la décoration des bâtiments.

Dans l'Antiquité tardive, le *pictor imaginarius*, qui est le détenteur du savoir iconographique, chargé de concevoir les images, se distingue du *pictor paretarius*, plus proche du technicien, bien que, dans certains cas, le concepteur du programme et celui qui le réalise semblent être une seule et même personne[71]. Avec la christianisation, ce savoir iconographique change de mains, ce qui, de fait, modifie le cadre de l'élaboration des images. Le concile de Nicée II (787) rappelle que l'idée appartient aux Pères, garants de la tradition, tandis que l'art est du ressort du peintre[72]. Le rôle du peintre dans la conception des programmes semble donc limité face à l'action des « concepteurs », théologiens ou conseillers lettrés, auxquels on doit adjoindre celle des commanditaires[73]. Pourtant, le fait que les autorités ecclésiastiques, à la fin du VIIIe siècle, aient tenu à le rappeler ne pourrait-il pas sous-entendre que cette pratique n'a pas toujours été effective ?

Sans nier l'existence d'un dialogue concerté entre ces différents acteurs, ne faut-il pas considérer, à Baouît en l'occurrence, un groupe de travail plus restreint ? En effet, tout en reconnaissant la grande diversité de ces ensembles picturaux et la variété des solutions décoratives[74], il est indéniable qu'un même esprit a présidé à leur élaboration et à leur exécution[75]. Le respect des habitudes et des traditions auxquelles se mêlaient les particularités régionales ne permettait-il pas d'obtenir un résultat conforme aux principes en usage[76] ? Les peintres devaient alors certainement tenir une place plus importante, bien que leur influence soit difficile à évaluer. De même, il est impossible de nier la part d'initiative de ces derniers dans les décors peints, en dépit du respect des conventions imposées par la tradition[77]. S'il est vraisemblable que le supérieur – ou le « père de la cellule » – ait joué un rôle essentiel dans l'élaboration des décors, il ne serait pas étonnant que les peintres, en particulier dans le cas des moines-peintres, aient eu une implication propre. Dans les monastères plus tardifs, la plupart des peintres étaient des moines qui portaient « la Bible dans leur mémoire » et étaient tout à fait à même « de perpétuer la tradition de l'art mural »[78]. Il n'est toutefois pas exclu qu'une autorité du monastère ait veillé ensuite à la conformité du décor peint.

66. Dans la salle 20, le traitement de la Lune est indéniablement plus soigné que celui du Soleil ; voir MASPERO, *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), pl. XXXI-XXXII.
67. M.-H. RUTSCHOWSCAYA, Gabriel et Michel, les deux archanges à Baouit, dans *Études coptes XII. Quatorzième journée d'études*, éd. A. Boud'hors et C. Louis (Cahiers de la Bibliothèque copte 18), Paris 2013, p. 215-221, ici p. 219-220. À Baouît, la seule mention d'un apprenti qualifie un lecteur, voir CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, t. 1.2 (cité n. 1), n° XXXVI, p. 144. Pour des attestations de peintres apprentis plus tardives, voir *supra* n. 24.
68. Il est parfois difficile dans certaines salles de pouvoir l'affirmer en raison de l'impossibilité de dater précisément les peintures et d'évaluer leur contemporanéité.
69. À titre d'exemple, la Vierge à l'Enfant trônant, représentée dans la niche absidale de la salle 6, présente un type très similaire à celui observé dans la niche de la salle 30 ; voir MASPERO, *Fouilles exécutées à Baouît* (cité n. 1), pl. XXI, A, pl. XLIII. S'ajoute à Baouît la difficulté de ne pouvoir se confronter directement aux peintures anciennement découvertes, à l'exception de celles déposées dans les musées, puisque la plupart sont aujourd'hui ré-ensablées ou détruites.
70. Sur ce titre, voir DELATTRE, *Papyrus* (cité n. 35), p. 68-69.

71. Édit du Maximum 7, 8-9 : *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium*, éd. M. Giacchero, Gênes 1974, p. 119 ; voir aussi BALMELLE et DARMON, L'artisan-mosaïste (cité n. 3), p. 244.
72. *Actes du concile de Nicée II*, 6 : Mansi, t. 13, col. 252.
73. Nous ignorons qui finançait la construction et la décoration des cellules à Baouît, le rôle des commanditaires est par conséquent très difficile à définir.
74. Les solutions adoptées intègrent avec habileté les contraintes de l'architecture existante et témoignent du talent des « concepteurs » et des peintres. L'analyse technique des badigeons a révélé qu'une période relativement longue – pendant laquelle la salle était occupée – pouvait séparer la fin de la construction et la réalisation du décor peint.
75. LEROY, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* (cité n. 2), p. 35.
76. J.-M. SPIESER, L'artiste à Byzance, dans *L'artista a Bisanzio* (cité n. 6), p. 303-309, ici p. 303.
77. C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 44.
78. LAFERRIÈRE, *La Bible murale* (cité n. 2), p. 86.

Face à l'anonymat des artisans qui prévaut à Byzance à cette époque, les peintres du monastère de Baouît semblent faire figure d'exception. Nous avons recensé à ce jour dix-huit attestations portant des mentions de peintres et/ou de plâtriers, et nous avons mis en lumière au moins vingt-quatre individus[79]. Il demeure que certains témoignages épigraphiques sont à manier avec précaution, en raison de lacunes parfois importantes et d'une part d'interprétation dans les arguments *a silentio*. En outre, la question du contexte et de la réception des inscriptions est d'autant plus complexe à Baouît qu'il est souvent ardu de reconstituer les espaces architecturaux mis au jour au début du XXe siècle et aujourd'hui ré-ensablés.

En s'intéressant aux peintres, en leur redonnant un nom, parfois un visage, il a été possible d'en savoir davantage sur leur statut et leur niveau d'instruction. Ainsi, cette étude a mis en évidence l'émergence du moine-peintre, venu concurrencer le peintre laïc ; mieux connu à l'époque médiévale, il semble avoir pris son essor dans les grands ensembles monastiques de l'époque byzantine. Il est, malgré tout, encore difficile de se faire une idée très précise de sa formation. En revanche, pour ce qui relève de l'organisation, nous avons montré qu'à Baouît des artisans plus ou moins expérimentés, peintres et plâtriers, travaillent en équipe. Ces derniers sont généralement des artistes locaux, issus du monastère ou venus des environs. Tous ces éléments nous invitent à reconsidérer le rôle des peintres dans l'élaboration du programme iconographique ou, tout au moins, à nous interroger sur leur implication dans la conception du décor. En effet, il n'est pas certain que leur intervention se soit cantonnée à la dernière étape du processus. Ils devaient sans doute avoir une fonction plus importante dans les fondations éloignées des grandes capitales où ils apparaissaient plutôt comme des vecteurs de la tradition jouissant d'une relative autonomie.

Notre enquête sur l'identité des peintres à Baouît permet enfin de restaurer la mémoire de ces artisans qui, en laissant leur empreinte par le geste comme par la prière inscrite, ont cherché à gagner la grâce divine et à assurer le salut de leur âme[80].

79. Parmi ces attestations souvent lacunaires et parfois complexes à interpréter figurent aussi quatre autres personnages dont le rôle n'est pas totalement assuré.
80. À ce sujet, en Cappadoce, voir JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 77), p. 44.

Tableau récapitulatif des attestations épigraphiques

N°	Localisation et descriptif	Bibliographie
1	**Église de l'archange Michel**, paroi ouest ; à gauche de la niche principale, sous la représentation de l'archange Michel ; tracée en noir sur enduit ocre	Inédite ; MIFAO 111, fig. 187-188
	Seigneur de l'archange Michel, souviens-toi de tous les hommes qui ont vécu dans ce lieu saint […] ; papa Daniel, et Pamoun, et Marc, et Victor, et Chenouté et Ammoné, les peintres (et le frère Jules) […] ; priez pour eux. Amen.	
2	**Salle 6**, paroi est ; au-dessus de la niche rapportée, sur le bandeau horizontal à la naissance de la voûte ; grands caractères tracés en vert	MIFAO 59, p. 63, nº 58 ; pl. XV b, XVII a et XXI a ; *CRAI*, 1913, p. 289
	Moi, Jean le peintre, j'ai été jugé digne ; j'ai peint cette voûte et j'ai fait son enduit. Priez pour moi, afin que Dieu me fasse miséricorde ; amen.	
3	**Salle 6**, paroi ouest, extrémité sud ; tracée en rouge	MIFAO 59, p. 64, nº 60
	Jésus-Christ, ô ange de cette voûte, souviens-toi du frère Élie le peintre et de Paphnuce, qui ont fait l'enduit de la voûte et (qui) l'ont peinte. Aie la bonté de prier pour eux, afin que Dieu leur envoie une fin satisfaisante ; amen. [….	
4	Église de l'archange Michel, pilier cruciforme sud, face ouest ; tracée en noir sur enduit	Inédite
	…] défunt diacre Jean le lecteur, et […] le fils (du) diacre Élie, le peintre [...	
5	**Chapelle 2**, près de la porte d'entrée	*BIFAO* 5, p. 13 ; *DACL* 3.2, col. 2860
	Jésus-Christ, souviens-toi de moi le très humble David, peintre du lieu d'apa Jérémie ; que le Seigneur lui envoie une fin satisfaisante ; amen. [...	
6	**Chapelle XXII**, paroi ouest ; à gauche des personnifications de la Foi et de l'Espérance ; tracée en noir	MIFAO 12.2, p. 125, nº I
	Kou[…]re, l'habitant de lè<n>tf, le peintre, et Ba[…]e ; amen.	
7	**Petite chapelle**, à gauche de la porte d'entrée	*BIFAO* 5, p. 15 ; *DACL* 3.2, col. 2860
	…] ces très humbles peintres, Joseph et apa Hôr son frère, les fils de Callinique [...	
8	**Chapelle III**, paroi nord ; au centre du bandeau supérieur délimitant le soubassement ; tracée en blanc	MIFAO 12.1, p. 15 ; pl. XII (haut)
	Moi le très humble Jacob, et Georges (le) peintre.	

N°	Localisation et descriptif	Bibliographie
9	**Chapelle LIX**, paroi ouest ; registre supérieur, entre deux personnages peints	MIFAO 111, p. 177 ; fig. 149
	…] Zacha]rie l'a peinte, apa (?) Cyr, Georges ; Dieu leur donne grâce, amen.	
10	**Chapelle XVIII**, paroi est ; tracée en rouge sur une seule ligne	MIFAO 12.2, p. 98, n° XX
	…] ces peintres […], maître Pcha le lecteur, moi Hôrsiêse le très humble, Victor le Petit le lecteur du topos, (et) tout homme qui lira ces écritures […] fasse mémoire [de nous ? …] ; amen.	
11	**Abords nord-ouest bâtiment 1**, paroi nord ; à droite de la triade fondatrice du monastère ; tracée en noir	Inédite
	(C'est) moi, Sérapion le peintre ; priez pour moi.	
12	**Chapelle XIX**, fragment d'enduit tombé au sol ; tracée en rouge	MIFAO 12.2, p. 118, n° XVII
	…] Gabriel […] il a peint […] ses enfants ; amen.	
13	**Église de l'archange Michel**, pilier cruciforme nord, face ouest	Inédite
	Dieu, souviens-toi de notre frère, maître Phi(lo)thée, le plâtrier, et de notre frère, maître Chenouté, le plâtrier […	
14	**Chapelle XVII**, paroi sud ; extrémité est du tympan, à gauche du personnage ; légende tracée en noir	MIFAO 12.2, p. 78 ; pl. XLVII, XLVIII (haut), XLIX (haut) ; *CRAI*, 1902, p. 543
	Frère Philothée, le plâtrier.	
15	**Bâtiment 1, salle 7**, paroi nord ; au centre de la paroi sous la scène du Voyage à Bethléem ; tracée en noir sur un bandeau vert et rouge	Inédite
	…]siôn, le plâtrier ; amen. Phib, le scribe ; amen.	
16	**Cour XLVII**, paroi sud, sur le mur de la chambre XLVIII ; cryptogramme tracé en rouge	MIFAO 111, p. 97, n° I
	Apa Isaac, le peintre (?)	
17	**Salle 6**, paroi est ; sur la bande rouge délimitant le haut du quatrième panneau ; *graffito* incisé à la pointe	MIFAO 59, p. 67, n° 81 ; pl. XVII a et XVIII c
	Lôts, le peintre.	
18	**Chapelle XII**, paroi ouest, à droite de l'entrée ; registre médian ; légende d'un « portrait » en médaillon	MIFAO 12.2, p. 64
	(le) peintre (?)	

"WHAT SHALL WE CALL YOU, O HOLY ONES?" (*MARTYRIKON AUTOMELON, PLAGAL* 4th): IMAGES OF SAINTS AND THEIR INVOCATIONS ON BYZANTINE LEAD SEALS AS A MEANS OF INVESTIGATING PERSONAL PIETY (6th–12th CENTURIES)*

John Cotsonis

When surveying the vast body of surviving sigillographic material, it becomes evident that literally thousands of lead seals bear images of saints. Of the 11,506 seals bearing religious figural imagery dating from the 6th to the 15th centuries, there are 6,172 seals, or 53.6 percent, with images of saints, representing 135 different saints.[1] Upon closer scrutiny of these sphragistic specimens, one discerns that the majority have accompanying inscriptions that invoke not the depicted saint but rather the Lord, with the customary invocation that begins with the phrase Κύριε, βοήθει—"Lord, help."[2] Only a small percentage of seals with

* It is an honor to contribute to this volume dedicated to the prolific academic career of Catherine Jolivet-Lévy whose extensive scholarly work has greatly enhanced the field of Byzantine studies. Much of her research has been devoted to understanding images of saints, including their accompanying invocations and their devotional contexts. It is in this light that I offer this chapter with great admiration.

I wish to thank John Nesbitt, who read an earlier version of this paper and offered insightful comments for its improvement. In addition, I acknowledge Jean-Claude Cheynet, Alexandra Wassiliou-Seibt, and Werner Seibt for their gracious assistance in providing two of the photographs.

1. The database for these seals was drawn from the major published collections. For an earlier study of saintly figures found on seals, with 129 different saints among 7,284 seals, see J. Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth–Twelfth Century), *Byz.* 75, 2005, pp. 383–497, *passim*.

2. For the few studies that address the significance of invocations on seals, see A. Kazhdan, review of V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, vol. 2, *L'administration centrale*, *BZ* 76, 1983, p. 384; W. Seibt, Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert, *SBS* 1, 1987, pp. 35–56, at p. 40; A. Kazhdan and A.-M. Talbot, Women and Iconoclasm, *BZ* 84–85, 1991–1992, pp. 391–408, at pp. 401–404; H. Hunger, Der *homo byzantinus* und das Bleisiegel, *DOP* 46, 1992, pp. 117–128; J. Nesbitt, A Question of Labels: Identifying Inscriptions on Byzantine

saints' images displays accompanying invocations that address the holy figure represented on the seal. This study focuses on these seals. In many cases, the inscriptions include the name and title or office of their owners. Such information permits further insight as to who or which social groups over time preferred such concordant invocations and images for their seals, providing a means of investigating Byzantine devotional life.

Of the 135 different saints found on the identified seals, many are represented in only one or a few cases. For the purposes of this study, the twelve most popular saints found on the seals will be examined as test cases that offer a sufficient number of seals from which to draw conclusions.[3] The period covered, the 6th through the 12th centuries, represents a span of time during which seals began to appear in number, reaching their highest frequency in the 11th and 12th centuries.[4]

Preliminary Observations

Table 1 presents the frequency and percentage of invocations addressed to the twelve most popular saints depicted on the lead seals. There is generally a low correspondence between the figure and invocative prayer. The concordance of image and invocation ranges from 9.7 percent to 30.1 percent. Visual and verbal elements of these objects do not, therefore, usually agree. Table 2 presents the frequency of the various invocations. One of the first obvious trends is that the invocations vary over time. A dramatic increase in frequency occurs in the 10th century, peaks in the 11th, and then begins to decline. Part of the explanation for this trend is the nature of sphragistic data in general. Jeffrey Anderson made a similar observation concerning the 11th-century Barberini and Theodore

Lead Seals, ca. 850–ca. 950, *SBS* 4, 1995, pp. 53–62; J. Cotsonis, Onomastics, Gender, Office and Images on Byzantine Lead Seals: A Means of Investigating Personal Piety, *BMGS* 32:1, 2008, pp. 1–37; idem, Narrative Scenes on Byzantine Lead Seals (Sixth–Twelfth Centuries): Frequency, Iconography, and Clientele, *Gesta* 48:1, 2009, pp. 70–73; idem, To Invoke or Not To Invoke the Image of Christ on Byzantine Lead Seals, That Is the Question, *RN* 170, 2013, pp. 549–582; and B. Hostetler, *The Art of Gift-Giving: The Multivalency of Votive Dedications in the Middle Byzantine Period*, master's thesis, Florida State University, 2009, pp. 20–23 and pp. 27–28.

3. For a discussion of the relative popularity of the different saints' images found on seals, see Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), *passim*. The Virgin, whose image is the most frequently employed, is not included in this investigation. Her sphragistic depiction is usually accompanied by an invocative inscription addressed to her: Θεοτόκε, βοήθει ("Theotokos, help"). There are, however, examples of Marian sphragistic images with invocations directed to the Lord. For example, see *DOSeals* 2, no. 64.3.

4. For discussion of the chronological variation of the frequency of lead seals, both iconic and aniconic, and the percentage of iconic seals from the total of iconic and aniconic specimens over time, see Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), pp. 390–414; idem, Onomastics, Gender, Office and Images (cited n. 2), pp. 2–4, and idem, Narrative Scenes on Byzantine Lead Seals (cited in n. 2), pp. 55–59.

Psalters.[5] In these manuscripts, the illuminators frequently placed images of saints at the beginning of the psalm texts accompanied by such expressions as "cry out" or "call out," thus subverting the Psalms' authorship by making the saints the speakers of the texts and bringing the texts closer to the lives of the those who used the books. One can in a similar manner understand the seals' frequent discordant use of saints' images but common invocations addressed to the Lord. In these examples, it is the saint who invokes the Lord on behalf of the seal owner, with the saint thus functioning as an intercessor and the prayer from the saint being regarded as more beneficial than had it come from the mere owner of the seal.

Table 1 Frequency of Invocations Addressed to Saints Depicted on Lead Seals

Saint	Frequency	Percentage
Basil	16/129	12.4
Demetrios	84/489	17.2
George	88/671	13.1
John Chrysostom	12/102	11.8
John the Baptist	38/277	13.7
John the Theologian	25/83	30.1
Michael	83/744	11.1
Nicholas	119/998	11.9
Panteleimon	12/89	13.5
Peter and Paul	6/62	9.7
Stephen	14/69	20.3
Theodore	106/695	15.3

The dissonance between textual invocation and image found on the seals is also encountered in other spheres of Byzantine devotional life. Among the painted churches of Cappadocia, it has been observed that the invocations accompanying images of saints are almost always addressed to Christ and rarely directed to the depicted holy figure.[6] In the 10th-century *Vita* of Constantine the Ex-Jew, the author recounts how Constantine was saved from a murderous attack through an apparition of the Virgin, but then clarifies that the rescue was due to the power of the Holy Spirit and that the saint enjoyed God's divine protection, dismissing the agency of the Theotokos altogether. The narrator concludes that

5. J. Anderson, The State of the Walters' Marginal Psalter and Its Implications for Art History, *Journal of the Walters Art Museum* 62, 2004, pp. 35–44, at p. 38. See also C. Barber, In the Presence of the Text: A Note on Writing in the Theodore Psalter, in *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007, pp. 83–99.

6. C. Jolivet-Lévy, Invocations peintes et graffiti dans les églises de Cappadoce (IXe-XIIIe siècle), in *Des images dans l'histoire*, ed. M.-F. Auzépy and J. Cornette, Saint-Denis 2008, pp. 163–178.

Table 2 Addressee of Invocations on Seals by Century

Saint	6th	6/7th	7th	7/8th	8th	8/9th	9th	9/10th	10th	10/11th	11th	11/12th	12th	TOTAL
Basil														
To saint							1		3	2	2	5	3	16
To Lord									2	5	43	6		56
Other									4		3			7
None				1						1	21	16	6	45
Unknown									1	1	3			5
Demetrios														
To saint								1	2		49	13	19	84
To Lord									4	8	179	24	3	218
Other				2	2			3			7	1		15
None				1					7	3	66	40	34	151
Unknown									1	1	16	2	1	21
George														
To saint								1	3		31	28	25	88
To Lord								2	3	15	207	59	9	295
Other											6	5		11
None				1					1	13	107	77	59	258
Unknown										5	9	5		19
John Chrysostom														
To saint									1		8	3		12
To Lord										1	25	3	1	30
Other											2			2
None				2					1	10	24	11	7	55
Unknown											3			3
John the Baptist														
To saint							1		2	3	18	10	4	38
To Lord								2	8	12	83	12	3	120
Other			3	1							3		1	8
None		1		1	1				1	14	54	21	10	103
Unknown										1	5	2		8
John Chrysostom														
To saint									1		8	3		12
To Lord										1	25	3	1	30
Other											2			2
None				2					1	10	24	11	7	55
Unknown											3			3
John the Theologian														
To saint					1	3	1		3		4	11	2	25
To Lord							1			7	14	2	1	25
Other			1		1						2	3		7
None		1	3	1	1		1		1	1	9	4	1	23
Unknown						1			1		1			3
Michael														
To saint	1				2				14	2	40	13	11	83
To Lord								2	9	18	194	23	5	251
Other								1		1	20	2		24
None	7	7	2						19	25	188	66	29	343
Unknown									6	7	27	3		43
Nicholas														
To saint							2		21	10	49	15	22	119
To Lord						1		2	15	38	277	26	7	366
Other									1	2	22	4		29
None			3	1		1	1	1	22	49	223	85	54	440
Unknown									6	17	20		1	44
Panteleimon														
To saint									7		4	1		12
To Lord									4	3	28	3		38
Other											5			5
None									1	6	18	8	1	34
Peter and Paul														
To saint								1			3	1	1	6
To Lord	1			2					1		4	2	1	11
Other				1										1
None	10	12	10	1	1						4	4	2	44
Stephen														
To saint									2		6	4	2	14
To Lord									2	2	17	5		26
Other											1			1
None			2						1	2	13	3	6	27
Unknown											1			1
Theodore														
To saint			1		1		1		8	4	42	17	32	106
To Lord									13	13	147	49	3	225
Other					3						11	2		16
None	3	16	2	4				1	4	14	146	68	53	311
Unknown									4	6	24	3		37
TOTAL	**22**	**37**	**27**	**19**	**13**	**6**	**9**	**17**	**209**	**322**	**2 538**	**770**	**419**	**4 408**

any saint's power and grace are not his or hers to dispose but are mediated through God alone, thus subverting the widespread belief that a direct link existed between outward appearance and agent.[7] An 11th-century example is provided by Symeon the New Theologian's prayerful encounter with an icon of the Theotokos that leads him to a spiritual vision of Christ, not the Virgin, in his heart.[8] In these examples, the appearance or image of the sainted person serves as a vehicle for the Lord's grace, and that is the impression created by most of the seals with saints' images that invoke the Lord examined here.[9] The voice of the sphragistic saintly image calls upon the Lord on behalf of the seal owner. The apparent tension between image and text in these examples offers an alternate mode of communication in a dialectical relationship of image and text.[10]

The Pre-Iconoclastic and Iconoclastic Periods

The data in Table 2 illustrate that in the pre-Iconoclastic period, very few of the early seals are accompanied by invocations addressed to the concordant saint. Of the 118 seals from the 6th through the 8th centuries, only 6, or 5.1 percent, have invocative inscriptions directed to homonymous saintly figures. From the early Byzantine period, the vast majority, 95, or 80.5 percent, have no invocative inscription.

For seal owners at this time, the image of the holy figure they selected was sufficient to express their personal devotion. This phenomenon observed on the early seals supports the understanding that holy images belonging to the pre-Iconoclastic period, especially those found on everyday or household objects such as seals, functioned primarily as amuletic or apotropaic devices, not as intermediaries with the holy.[11] Among the pre-Iconoclastic seals

7. D. Krausmüller, Denying Mary's Real Presence in Apparitions and Icons: Divine Impersonation in the Tenth-Century *Life* of Constantine the Ex-Jew, *Byz.* 78, 2008, pp. 288–303.

8. Symeon the New Theologian, *Catéchèses XXIII–XXIV: Actions de Grâces, 1–2*, introduction, text, and notes by B. Krivocheine and trans. J. Paramelle (SC 113), Paris 1965, pp. 346.208–352.272, and idem, *The Discourses*, trans. C. J. de Catanzaro (The Classics of Western Spirituality), New York 1980, pp. 374–376. See also C. Barber, Icons, Prayer, and Vision in the Eleventh Century, in *A People's History of Christianity*, vol. 3, *Byzantine Christianity*, ed. D. Krueger, Minneapolis 2006, pp. 155–156, and idem, *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leiden 2007, pp. 23–26 and p. 58.

9. See also Jolivet-Lévy, Invocations peintes (cited in n. 6), pp. 166–167 and 177–178.

10. For some recent discussion of the relation of image and text in Byzantium, see L. Brubaker, Every Cliché in the Book: The Linguistic Turn and the Text-Image Discourse in Byzantine Manuscripts, in James, *Art and Text in Byzantine Culture* (cited in n. 5), pp. 58–82; eadem, Image, Meta-Text and Text in Byzantium, in *Herméneutique du texte d'histoire : Orientation, interprétation et questions nouvelles*, ed. S. Sato, Tokyo 2009, pp. 93–100; and eadem, Show and Tell, in *Wonderful Things: Byzantium through Its Art*, ed. A. Eastmond and L. James, Farnham 2013, pp. 247–260.

11. H. Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996, pp. 100–145; A. Walker, A Reconsideration of Early Byzantine Marriage Rings, in *Between Magic and*

it is only in the 8th century that one finds the most frequent occurrences of concordant invocatory inscriptions: four of 13, or 30.8 percent. Although these are small numbers, and one must therefore be cautious in any interpretation, it is telling that this value is reached at the onset of the Iconoclastic period, exactly when sacred images in general were taking on a new role as channels of intercessory power.[12]

The six pre-Iconoclastic seals with concordant images and invocations represent five different individuals. Three seals were issued by two high-ranking churchmen, a bishop and a metropolitan,[13] while another belonged to an abbot of the monastery on Patmos.[14] Although only five individuals are represented by the pre-Iconoclastic specimens, there seems to be a preference for concordant invocative inscriptions among the clergy who hold high administrative positions.

For the group of seals assigned to the 8th/9th century, the years of the Iconophile interlude, only three of the six display concordant image and invocatory inscriptions. All three were issued by one person, Theophilos, archbishop of Ephesos, who placed the image of John the Theologian on his seals because John was the patron saint of his archiepiscopal see (fig. 1).[15]

Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society, ed. S. Asirvatham, C. Ondine Pache, and J. Watrous, Lanham MD 2001, pp. 149–164; M. Fulghum Heintz, Magic, Medicine, and Prayer, in *Byzantine Women and Their World*, ed. I. Kalavrezou, Cambridge MA 2003, pp. 275–305; G. Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Aldershot 2003, *passim*; and L. Brubaker and J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680–850: A History*, Cambridge 2011, pp. 50–62. For the amuletic function of imperial images on coins, see H. Maguire, Magic and Money in the Early Middle Ages, *Speculum* 72:4, 1997, pp. 1037–1054; and M. Fulghum, Coins Used as Amulets in Late Antiquity, in Asirvatham et al., *Between Magic and Religion*, pp. 139–148. For the amuletic or apotropaic role of images specifically found on seals, see J. Nesbitt, Apotropaic Devices on Byzantine Lead Seals and Tokens in the Collections of Dumbarton Oaks and the Fogg Museum of Art, in *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 107–113; and C. Walter, Saint Theodore and the Dragon, in Entwistle, *Through a Glass Brightly*, pp. 95–106.

12. Maguire, *The Icons of Their Bodies* (cited in 11), pp. 139–145, and Brubaker and Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era* (cited in n. 11), pp. 50–66.

13. On the former, C. Stavrakos, *Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Savvas Kophopoulos: Eine Siegelsammlung auf der Insel Lesbos*, Turnhout 2010, no. 3.4. On the latter, G. Zacos and A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. 1, pt. 2, Basel 1972, no. 1351, and W. Seibt and M.-L. Zarnitz, *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk: Katalog zur Ausstellung*, Vienna 1997, no. 5.2.1.

14. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, vol. 5, pt. 2, *L'Église*, Paris 1965, no. 1279, who erroneously assigned the seal to the 12th century. For the redating of the seal to the 8th century, see Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), pp. 422–423.

15. Zacos and Veglery, *Byzantine Lead Seals* (cited in n. 13), no. 1350a; V. Šandrovskaja, Сфрагистика, in *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки*, vol. 2, ed. A. Bank, Moscow 1977, no. 814; and *DOSeals* 3, no. 14.8. For the custom of the hierarchs of Ephesos selecting the image of John the Theologian for their seals, see J. Cotsonis, Saints and Cult Centers: A Geographic and Administrative Perspective in Light of Byzantine Lead Seals, *SBS* 8, 2003, pp. 10–13.




Fig. 1 – John the Theologian, lead seal of Theophilos, archbishop of Ephesos, 8th/9th century (photo: after Zacos and Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. 1, pt. 2, no. 1350a)

The six seals of the 9th-century sample with concordant images and invocations represent five individuals: an emperor (Basil I),[16] two archbishops, a bishop, and the celebrated abbot Theodore Stoudites.[17] Again, a high official—an emperor, hierarchs, and an abbot of an extremely important monastery—issued the specimens. It has been shown that hierarchs often selected the image of the local patron saint of their respective sees for their sphragistic iconography to lend prestige to their own positions by identifying their authority with the traditional local saint.[18] Hierarchs might also have attempted to further enhance their association with their saintly predecessors by adding the concordant invocative prayer to these holy figures.

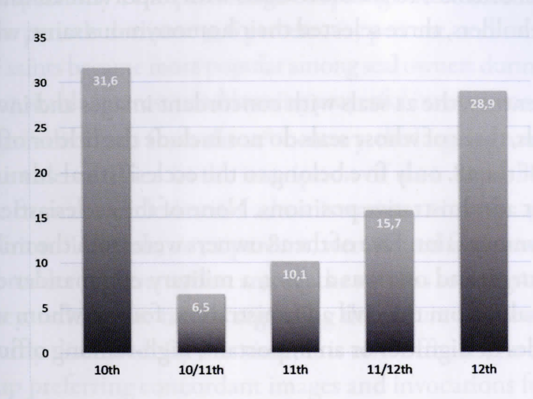
Just three of the 17 seals from the 9th/10th century bear concordant images and invocations. For two of the three specimens, one belonged to a bishop and the other to a metropolitan. The one lay owner was an imperial *protospatharios logothetes tou stratiotikou*, a high-ranking official of the military bureaucracy with fiscal responsibilities.[19] Once more, little can be gleaned from such a small sample size, but the presence of hierarchs and important officials is consistent with observations from the previous period that such individuals are more likely to have seals that exhibit concordant images and invocations.

16. *DOSeals* 6, no. 52.1.
17. Laurent, *Corpus*, vol. 5, pt. 2 (cited in n. 14), no. 1194.
18. Cotsonis, Saints and Cult Centers (cited in n. 15), pp. 9–26, and B. Moulet, *Évêques, pouvoir et société à Byzance (VIIIe-XIe siècle). Territoires, communautés et individus dans la société provinciale byzantine*, Paris 2011, pp. 81, 142–145, 151, 172, and 177.
19. V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, vol. 2, *L'administration centrale*, Paris 1981, no. 538. For the office of the *logothetes tou stratiotikou*, see *ODB* 2:1248, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World*, 2011 ed., http://blog.pbw.cch.kcl.ac.uk/reference/glossary, accessed 18 March 2014.

The Middle Byzantine Period

As seen in Table 2, beginning in the 10th century, the number of seals bearing images of saints, as well as seals displaying concordant images and invocations, significantly increased, so discussing percentages of such concordances is meaningful. The ratios for the 10th through 12th centuries are presented in Graph 1, where one observes the 10th-century highpoint, 31.6 percent, followed by a decline and then a gradual return to a value of 28.9 percent for the 12th century, approximating that of the 10th-century acme.

Graph 1 – Seals with Concordant Images and Invocations as Percentage of Total Seals with Saints' Images



The 10th-century value of concordant images and invocations parallels the synchronous phenomenon when sphragistic images of saints in general peaked, at 56.3 percent, in contrast to those of Christ, the Virgin, and Christological scenes. The increased concentration of the images of saints found on seals for this period reflects the context of contemporary events: the systematic collecting and editing of saints' *vitae* and the creation of the *Synaxarion* of Constantinople;[20] the period of Byzantine reconquest of regions and Mediterranean travel

20. For a summary of these developments and literature devoted to these topics, see Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), p. 406. For more recent general discussion concerning hagiographic interests of the 10th century, see A. Timotin, *Visions, prophéties et pouvoir à Byzance : Étude sur l'hagiographie méso-byzantine (IXe-XIe siècles)*, Paris 2010, pp. 234–235 and 346–347; S. Efthymiadis, Hagiography from the 'Dark Age' to the Age of Symeon Metaphrastes (Eighth–Tenth Centuries), in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. 1, *Periods and Places*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2011, pp. 114–130; C. Høgel, Symeon Metaphrastes and the Metaphrastic Movement, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. 2, *Genres and Contexts*, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2014, pp. 181–196; and A. Luzzi, *Synaxaria* and the *Synaxarion* of Constantinople, in Efthymiadis, *Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. 2, pp. 197–208.

routes that had fallen under Arab control, once again allowing pilgrims' safe travel to saints' shrines, including those of Nicholas in Myra and to John the Theologian in Ephesos;[21] and also the more frequent translation of saints' relics to Constantinople during the 10th century.[22]

The 66 seals of the 10th century that exhibit concordant invocations and images represent 49 different individuals. Church hierarchs, numbering 14, form the largest group. All of these individuals either had the image of the local saint on their seals, as in the case of Philaret, the metropolitan of Euchaita whose seals bear the image of Theodore,[23] or they selected the depiction of their homonymous saint, as in the case of Basil, archbishop of Apameia.[24]

Five seal owners are from the lower clergy, and 30 represent various officials among the civil and military bureaucracies. Ten of the latter are from the military bureaucracy, nine of whom are high-ranking officials: eight have the title of *strategos*, military governor of a *theme*.[25] Of the 20 civil officials, 16 are individuals with important administrative positions. Of the military officeholders, three selected their homonymous saint, while five of the civil administrators did.

For the 10th/11th century, the 21 seals with concordant images and invocations represent 18 different individuals, three of whose seals do not include the title or office of their owners in the inscriptions. Of the 18, only five belong to the ecclesiastical administration, three of whom held important administrative positions. None of the ecclesiastical officials selected an image of a homonymous saint. Five of the 18 owners were from the military; four of these held the office of *strategos* and one was a *doux*, a military commander of a large district.[26] Five individuals were also from the civil administration, four of whom were either persons with high-ranking titles or dignities or an important, high-ranking official.

21. See Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), pp. 406–407, for literature on historical overviews of pilgrimage to various shrines. See also E. Kislinger, Making for the Holy Places (7th–10th Centuries): The Sea-Routes, in *Routes of Faith in the Medieval Mediterranean: History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives*, ed. E. Hadjitryphonos, Thessalonike 2008, pp. 123–124, and R. Nelson, "And So, With the Help of God": The Byzantine Art of War in the Tenth Century, *DOP* 65–66, 2011–12, pp. 169–192.

22. Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals (cited in n. 1), p. 407. In a chronological list of arrivals of relics in Constantinople prepared by Nancy Ševčenko, the 10th century appears to be the most active period: 11 translations out of 36 translations listed for the 4th through the 11th centuries. I wish to thank Nancy Ševčenko for providing me with this data from her ongoing work. See also A. Lidov, Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia, in *The Heroes of the Orthodox Church: The New Saints, 8th–16th c.*, ed. E. Kountoura-Galake, Athens 2004, p. 401; and Timotin, *Visions* (cited in n. 20), p. 341.

23. G. Zacos, *Byzantine Lead Seals*, vol. 2, ed. J. Nesbitt, Bern 1984, nos. 873 and 874, and *DOSeals* 4, no. 16.5a and b.

24. *DOSeals* 3, no. 43.1a and b.

25. For the term and duties of the *strategos*, see *ODB* 3:1964, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (as cited in n. 19), accessed 18 March 2014.

26. For the office of the *doux*, see *ODB* 1:659, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (as cited in n. 19), accessed 20 March 2014.

For the group of 10th/11th-century seals with concordant images and invocations, although the percentage of such seals is dramatically lower than in the preceding period, there is broader social representation among them. Among these seals, the ecclesiastical, military, and civil bureaucracies are equally represented. It is known that the 11th century witnessed an increase in titles and offices, reflecting the growing bureaucracies of administrations,[27] and at the end of the 10th and beginning of the 11th century one witnesses a parallel social broadening of participants who employ concordant images and invocations for their seals. Of this group of 18 individuals, only three selected an image of their homonymous saint.

The 256 seals with concordant images and invocations belonging to the 11th century represent 191 different individuals. Although the percentage of seals bearing images of saints remains relatively stable during the 10th, 10th/11th, and 11th centuries (56.3 percent, 55.7 percent, and 56.9 percent, respectively), the percentage of sphragistic concordant saintly images and invocations for these periods declines: 31.6 percent, 6.5 percent, and 10.1 percent, respectively. Although images of saints became more popular among seal owners during these centuries, there was not a concurrent, stable interest in addressing prayerful invocations to the saints depicted.

Among these 191 individuals from the 11th-century, the largest group, 79, or 41.4 percent, did not include the title or office in the inscription of their seals. Forty-two seal owners, or 22 percent, were from the ecclesiastical administration; 60, or 31.4 percent, belonged to the civil administration. Ten seals, or 5.2 percent, were issued from members of the military bureaucracy. The broader representation among the various social groups, especially that of the civil bureaucracy, reflects the trends regarding the nature of the sphragistic data of the 11th century previously discussed. By this time, it is civil officials, not churchmen, who are the dominant group preferring concordant images and invocations for their seals.

Of the 42 ecclesiastical officials, the majority, 32, or 76.2 percent, are either hierarchs or held other important administrative position, such as *synkellos* (high-ranking title of the patriarchate)[28] or representative of an archbishop.[29] Of the 42 officials, 26 church officials, or 61.9 percent, selected an image of either their homonymous saint or the local cult figure. Thus for members of the ecclesiastical administration, the factors of high office, homonymy, and local cults were significant considerations for seal owners to have concordant sphragistic invocations and images.

27. N. Oikonomidès, L'évolution de l' organisation administrative de l'Empire byzantin au XIe siècle (1025–1118), *TM* 6, 1976, pp. 141–152; idem, Title and Income at the Byzantine Court, in *Byzantine Court Culture from 829–1204*, ed. H. Maguire, Washington DC 1997, pp. 199–215; and idem, The Role of the Byzantine State in the Economy, in *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, vol. 3, ed. A. Laiou, Washington DC 2002, pp. 1008–1010.

28. For the three seals issued by three *synkelloi*, see V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, vol. 5, pt. 1, *L'Église*, Paris 1963, nos. 229 and 236, and I. Koltsida-Makre, *Βυζαντινὰ Μολυβδόβουλλα Συλλογῆς Ὀρφανίδη-Νικολαΐδη Νομισματικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Athens 1996, no. 377. For the title of *synkellos*, see *ODB* 3:1993–1994, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (cited in n. 19), accessed 20 March 2014.

Among civil officials, 17 of the 60, or 28.3 percent, either held high-ranking offices, such as Genesios Romanos, *magistros vestarches eparchos* (either a prefect of a city or the head of an office),[30] or held prestigious dignities or titles, such as Romanos Philaretos, *protonobelissimos* (fig. 2).[31] The largest group, 37, or 61.7 percent, were mid-level officials or dignitaries, while 6, or 10 percent, were low-level officials or dignitaries. This indicates that the use of concordant images and invocations spread among various strata of the civil administration. In other words, there was a "democratization" of the practice. Twenty-three of the 60 officials, or 38.3 percent, selected an image of their homonymous saint for their seals. Ecclesiastical officials employed the image of their homonymous saints more frequently, while more than a third of the civil officials did so.





Fig. 2 – Nicholas, lead seal of Romanos Philaretos, *protonobelissimos*, 11th century
Munich, Staatliche Münzsammlung, tray 15, no. 192 (photo: W. Seibt)

Of the 10 military officials, nine were high-ranking, such as Nikephoros Vatatzes, a *magistros vestis doux* (military commander of a large district) of All the West.[32] Of the 10 military officials, five selected an image either of their homonymous saint or of the regional saint's cult. As for the ecclesiastical and civil officials discussed above, here too it is observed that high official status, homonymy, and devotion to a local cult were all significant factors that increased the likelihood of a concordant image and invocation on seals.

29. *DOSeals* 5, no. 111.1.

30. Laurent, *Corpus*, vol. 2 (cited in n. 19), no. 1018. For the office of the *eparchos*, see *ODB* 1:704, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (cited in n. 19), accessed 28 March 2014.

31. Seibt and Zarnitz, *Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk* (cited in n. 13), no. 4.1.6. For the dignity *protonobelissimos*, see *ODB* 3:1489–90, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (as cited in n. 19), accessed 28 March 2014.

32. *DOSeals* 1, no. 1.21a and b. For other seals of Nikephoros Vatatzes with military offices and concordant images and invocations, see I. Jordanov, *Corpus of Byzantine Seals from Bulgaria*, vol. 3, pt. 1, Sofia 2009, nos. 1001 and 1487.

Of the 76 different 11th-century individuals who chose the image of their homonymous saint for their seals, 33, or 43.4 percent, refer to themselves as the namesake of the depicted saint in their invocations through the use of the term ὁμώνυμος ("homonymous") in some form, usually as a substantive participle, while omitting their own name. The majority of these, 23, did not include their title or office. Six were members of the clergy, two were civil officials, and two belonged to the military. One specimen, the seal of John, metropolitan of Mytilene, provides an example. His seal bears the image of John the Baptist and the invocation Ὁμωνυμοῦντα πρωτοσύγκελλον σκέποις, τὸ πρόδρομον φῶς, Μιτυλήνης ποίμενα ("O prodromal light, protect your namesake the *protosynkellos* and shepherd of Mytilene") (fig. 3).[33] This more intimate supplication, in which the owner of the seal reinforces his homonymous identity and closeness with his heavenly patron, appears for the first time in the 11th century. This self-referential expression of personal piety on the seals parallels similar trends in broader Byzantine culture. Various scholars have identified the 11th and 12th centuries as a period of intensified use of and intimacy with images in the realm of private devotion.[34]





Fig. 3 – John the Baptist, lead seal of John, metropolitan of Mytilene, 11th century
Dumbarton Oaks 58.106.8 (photo: Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington DC)

33. *DOSeals* 2, no. 51.8.

34. A. Kazhdan and A. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley 1985, p. 97; H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, pp. 225–249; and A. Cutler and J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, pp. 313–316 and p. 389. See also R. Cormack, "Living Painting," in *Rhetoric in Byzantium*, ed. E. Jeffreys, Aldershot 2003, pp. 242–246, and Barber, *Contesting the Logic of Painting* (cited in n. 8), *passim*, where the texts of various 11th-century authors discussing the role of images in the spiritual life are examined. For a recent and different view concerning Michael Psellos' phrase "living painting," see G. Peers, Real Living Painting: Quasi-Objects and Dividuation in the Byzantine World, *Religion and the Arts* 16, 2012, pp. 433–460.

In addition to emphasizing their homonymous relation with their patronal saint, seal owners in the 11th century began to address the saint with more qualitative and intimate epithets or other expressions instead of the straightforward invocation of Ἅγιε . . . , βοήθει ("Saint so-and-so, help"). Among the 191 different 11th-century individuals, excluding those who employed some form of the word ὁμώνυμος ("homonymous"), 107, or 56 percent, made use of more varied, qualitative, or elaborate personalized prayers, often in poetic meter. Metrical seals in general began to appear more frequently before the middle of the 11th century, with the majority belonging to the late 11th and 12th centuries.[35] This is also the period when metrical epigrams began to appear with greater frequency, accompanying sacred portraits depicted on panel icons or other objects of the minor arts.[36]

Many of the sphragistic specimens supplicate the saint to protect (σκέποις); to watch over (φρουρεῖς); to guard (φύλαττε); or to save (σώζοις) the person. Examples of the qualitative epithets addressed to the saint include ἀθλοφόρε ("O victorious one," for a martyr), ἀθλητὰ ("O athlete," for a martyr), μάκαρ ("Blessed one"), θερμὲ προστάτα ("fervent protector or patron"), and μάρτυς ("martyr"). In a number of cases, the invocation emphasizes the closeness of the owner to the saint by referring to the owner as belonging to the saint, as in the case of Argyros Karatzas, *kouropalates*, a high-ranking honorary title, whose seals bear an image of Nicholas with the accompanying invocation Τὸν σὸν οἰκέτην θύτα Θεοῦ φυλατών με κουροπαλάτην Ἀργυρόν τὸν Καρατζὰν ("Priest of God, protecting your own, Argyros Karatzas, the *kouropalates*").[37] Alexandra-Kyriaki Wassiliou-Seibt has observed that the seals with metrical inscriptions and qualitative epithets and forms of invocative address have an especially close relation with their accompanying images.[38] Like the self-referential use of ὁμώνυμος, stressing homonymy, the additional epithets, intensified supplicatory phrases, and desire of belonging all reveal a greater personalized and fervent interaction of pathos on the part of these individuals' devotions in interacting with their patron saints.[39]

35. A.-K. Wassiliou-Seibt, *Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden*, vol. 1, Vienna 2011, p. 33, and eadem, Πρώιμα βυζαντινά μολυβδόβουλλα με έμμετρες επιγραφές, in *Ἤπειρόνδε (Epeironde): Proceedings of the 10th International Symposium of Byzantine Sigillography (Ioannina, 1–3 October 2009)*, ed. C. Stavrakos and B. Papadopoulou, Wiesbaden 2011, p. 223. See also H. Hunger, Die metrischen Siegellegenden der Byzantiner: Inhalt und Form, *Anzeiger: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 125, 1988, pp. 1–16; E. McGeer, Discordant Verses on Byzantine Metrical Seals, *SBS* 4, 1995, pp. 63–69; and M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contents*, vol. 1, Vienna 2003, p. 161.

36. *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, vol. 2, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, ed. W. Hörandner, A. Rhoby, and A. Paul, Vienna 2010, p. 32.

37. Jordanov, *Bulgaria* (cited in n. 32), nos. 429 and 430.

38. Wassiliou-Seibt, *Corpus* (cited in n. 35), pp. 57–59.

39. Hunger, Der *homo byzantinus* und das Bleisiegel (cited in n. 2), p. 126.

The 121 seals with concordant images and invocations assigned to the 11th/12th-century group represent 96 different individuals. The majority of these individuals, 54, or 56.3 percent, did not include their title or office on their seals. This practice continued a trend that began in the 11th century, but a greater percentage came to refrain from including their social position in their sphragistic inscriptions. Twenty-three, or 42.6 percent, chose the image of their homonymous saint. For these individuals, it was sufficient to express their visual and textual piety in relation to only their name and the homonymous identification with their holy namesake. Announcing their social position was not as significant.

It has been noted that since the space for engraving metrical epigrams on seals is small, inscriptions focused on the essentials of the seal owner's name and prayer, omitting the string of titles or *cursus honorum* of the patron.[40] Individuals included their family names, or connections to illustrious relations, to announce their prestigious social standing without having recourse to listing their positions or honorary titles.[41] Yet for the 11th and 11th/12th centuries, only 41 of the 191 individuals, or 21.5 percent, and 24 of the 96 individuals, or 25 percent, respectively, included family names on their seals. The absence of titles and positions of these who employed concordant invocations and images is most likely not due to limitations of space for metrical inscriptions but rather reflects some other preference. Since employing metrical inscriptions is in itself a sign of belonging to the literary elite,[42] the lack of *cursus honorum* may very well reflect a preference by the owners to emphasize a more introspective, personalized devotional character through their seals.

Members of the ecclesiastical and civil bureaucracies are almost equally represented: 17 individuals, or 17.8 percent, and 18, or 18.8 percent, respectively. Just seven, or 7.3 percent, are from the military. Of the 17 churchmen, the majority, 10, or 58.8 percent, are hierarchs, while one was a priest of the Great Church of Hagia Sophia in Constantinople. Of the 17 churchmen, seven, or 41.2 percent, selected an image of either their homonymous saint, the local saint's cult, or the religious institution with which they were affiliated.

Of the 18 individuals with civil titles or offices, 12, or 66.7 percent, were either high-ranking dignitaries or officeholders. Only three of the 18 adopted the image of their homonymous

40. A. Rhoby, Epigrams, Epigraphy and Sigillography, in Stavrakos and Papadopoulou, *Ἤπειρόνδε (Epeironde)* (cited in n. 35), p. 68.

41. Hunger, Der *homo byzantinus* und das Bleisiegel (cited in n. 2), pp. 120–121. For literature devoted to the appearance of family names on seals as an indication of aristocratic and social prestige, see Cotsonis, Onomastics, Gender, Office and Images (cited in n. 2), p. 21, nos. 67–69.

42. W. Hörandner, Epigrams on Icons and Sacred Objects: The Collection of Cod. Marc. Gr. 524 Once Again, in *La poesia tardoantica e medievale: Atti del I Convegno Internazionale di Studi, Macerata, 4–5 maggio 1998*, ed. M. Salvadore, Alessandria 2001, p. 123; T. Papamastorakis, The Display of Accumulated Wealth in Luxury Icons: Gift-Giving from the Byzantine Aristocracy to God in the Twelfth Century, in *Byzantine Icons: Art, Technique and Technology*, ed. M. Vassilaki, Heraklion 2002, pp. 35–49, and Lauxtermann, *Byzantine Poetry* (cited in n. 35), p. 46.

saint for their seals. As with the contemporary ecclesiastical officials, the prestige of title or office was a factor in choosing concordant sphragistic images and invocations for civil officials and titleholders, but not homonymy. Among the seven military officials, all were men of high-ranking administrative positions. None of these individuals selected an image of their homonymous saint.

For the 96 individuals of the 11th/12th century, only a small minority chose a straightforward invocation. Ninety, or 93.8 percent, preferred some form of a more intimate, qualitative, or intensified poetic prayer to the saint, often with an epithet. By this point in time, on those seals that do display concordant images and invocations, it had become de rigueur to make use of an elaborate and personalized invocation. Sixteen of the 96, or 16.7 percent use some form of ὁμώνυμος ("homonymous"). Most of the others call out to the saint as ἀθλοφόρε ("O victorious one," for a martyr), ἀθλητὰ ("O athlete," for a martyr), or μάκαρ ("Blessed one"). The majority ask the saint to protect (σκέποις) or to guard (φύλαττε) the person.

The 121 seals from the 12th century bearing concordant images and invocations represent 97 different individuals. The majority of these individuals, 62, or 63.9 percent, did not include their title or office in their inscription. A significant number of this group, 29, or 46.8 percent, selected an image of their homonymous saint. Most individuals employing concordant images and invocations at this time expressed their personal devotion by focusing on a textual prayer and devotional image without calling attention to their social status. Yet 61 of the 97 individuals, or 62.9 percent, employed family names on their seals, a significant percentile increase over those of the 11th and 11th/12th centuries. For the 12th century, it may well be that the use of prestigious family names on the seals acted as social calling cards to enhance an owner's prestige. As the years of the Komnenian dynasty played out, the greater significance placed on relations with the imperial family and aristocracy, witnessed by the more frequent employment of sphragistic patronyms, reflects this pattern of social development. Yet close to 40 percent still did not employ family names, and as discussed above, this was not the determining factor for those 11th- and 11th/12th-century seals omitting a *cursus honorum* in their metrical texts. It still appears that devotion was stressed over the broader social status. The character of the piety is even more personalized, excluding any external self-referential allusions.

The next largest group represented is that of the civil dignitaries or officeholders, 24, or 24.7 percent, while the smallest group is from the Church, 11, or 11.3 percent. No seals from this period were issued by members of the military. By the 12th century, the practice of concordant textual and visual piety on seals had become the prerogative of the civil bureaucracy. Of the 11 ecclesiastical officials, eight were hierarchs, and an important monastery, that of John the Theologian on Patmos, issued one seal.[43] Of the 11 church officials, eight selected an image of a saint that was either homonymous or the local cult figure.

43. Šandrovskaja, Сфрагистика (cited in n. 15), no. 766.

Of the 24 civil officials of the 12th century, all held either high dignities, such as Isaac Komnenodoukas, *sebastokrator* (title bestowed by the emperor on his closest male relatives),[44] or offices, such as George Oinaiotes, *sebastos parakoimomenos* (official in charge of the imperial bedchamber).[45] Just five of the 24, or 20.8 percent, placed an image of their homonymous saint on their seals.

Of the 97 individuals from the 12th century, only 4, or 4.1 percent, employed a simple invocation. Ninety-three, or 95.9 percent, made use of more intimate and qualitative supplications. Thus, by the late 11th century, it had become standard or expected that individuals who employed concordant images and invocations preferred elaborate and poetic forms of address to their holy protectors. Thirteen people, or 13.4 percent, invoked the saint with some form of the term ὁμώνυμος ("homonymous"). This is less than during the previous two periods, and it seems that by the 12th century, a greater variety in devotional expressions was being practiced. Again, the saint is usually addressed with the epithets of ἀθλοφόρε ("O victorious one," for a martyr), ἀθλητὰ ("O athlete," for a martyr), or μάκαρ ("Blessed one"). Most often, the holy figure is asked to protect (σκέποις) or to guard (φύλαττε) the person.

It is interesting to note two synchronous, divergent trends. From the 10th, 10th/11th, and 11th centuries, the percentage of seals with saints' images among the total number of iconographic seals remained stable—at 56.3 percent, 55.7 percent, and 56.9 percent, respectively—but the percentage for the 11th/12th and 12th centuries declined—to 44.3 percent and 41.2 percent, respectively. Simultaneously, the percentage of seals bearing concordant images and invocations increased from 10.1 percent in the 11th century to 15.7 percent and 28.9 percent for the 11th/12th and 12th centuries, respectively. These ratios indicate that while fewer individuals were selecting saints' images for their seals, among those who did, more of them preferred to employ concordant sphragistic images and invocations. Recent reevaluations of the interest in saints and hagiographic literature for this period suggest that although there may have been a decline in the production of the hagiographical collections in the 11th and 12th centuries compared to in the 10th century, hagiographic production continued, especially in the provinces.[46] The statistical trends involving seals lend support to this assertion.

44. G. Schlumberger, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris 1884, p. 641, no. 13. For the title *sebastokrator*, see *ODB* 3:1862, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (as cited in n. 19), accessed 1 April 2014.

45. Jordanov, *Bulgaria* (cited in n. 31), no. 261A. For the office of *parakoimomenos*, see *ODB* 3:1584, and King's College London, *Prosopography of the Byzantine World* (as cited in n. 19), accessed 1 April 2014.

46. For a more recent reappraisal of the status of hagiography for this period, see S. Paschalidis, The Hagiography of the Eleventh and Twelfth Centuries, in Efthymiadis, *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. 1 (cited in n. 19), pp. 143–171.

Female Seal Owners

It should be kept in mind that the total number of seals belonging to women is extremely small in comparison to that of men. The vast majority of the seals belonged to people who held positions in the civil, military, and ecclesiastical bureaucracies, all institutions governed by men. Few seals were issued by empresses, women of aristocratic families, wives of men who held important titles or offices, or female monastics. From the 11,506 seals studied, just 248, or 2.2 percent, belonged to women, representing 140 different female seal owners. Of the 140 women, 117, or 83.6 percent, selected some form of Marian iconography, a statistic that testifies to the strong correlation between female devotion and the cult of the Virgin and supporting observations made by various scholars to this effect.[47] Seventeen women, however, placed an image of a saint on their seals.[48] Just one of these specimens, the 11th-century seal of Xene Dalassene, bears an invocation to the depicted saint. It has an image of Anthony and the accompanying invocation Δαλασηνὴν Ξένην με σῴζοις τρισμάκαρ ("O Thrice—Blessed One, save me, Xene Dalassene") (fig. 4).[49] The editors of this seal suggest that Xene is a monastic name and as such possibly explains the iconographic choice since Anthony of Egypt was venerated as the founder of monasticism. If these assumptions are correct, maybe Xene's choice of concordant image and invocation was intended to strengthen her personal identification as a monastic with the patronal monastic saint. Statistically, this close identification with a saintly figure other than the Virgin is an extremely rare occurrence among female seal owners from various perspectives: it reflects just 0.4 percent of the total specimens issued by women; it comprises 0.7 percent of the sphragistic creations of the actual number of different women; and it is 5.9 percent of the saints' images with such invocations issued by women. Thus, concordant images and invocations related to saints for female devotions were practically nonexistent among the seals examined.




Fig. 4 – Anthony, lead seal of Xene Dalassene, 11th century
Cambridge, Harvard University Art Museum, Fogg 1583 (photo: Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington DC)

47. See Cotsonis, Onomastics, Gender, Office and Images (cited in n. 2), pp. 10–11.
48. Two of these seals also have an image of the Virgin on the obverse and the saint appears on the reverse, so they are also counted among the women who chose a Marian image.

Conclusion

This investigation has focused on the 12 most frequently depicted saints represented on lead seals along with their accompanying invocative inscriptions. The vast majority of these invocations address the Lord rather than the saint depicted, thus establishing a discordant relation between text and image. In such cases, it was seen that the saint, acting as an intercessor, invokes the Lord on behalf of the seal owner.

Among the pre-Iconoclastic seals, only a very few specimens exhibit a concordant image and invocation. Most seals with figures of saints from this period have no invocation. The sacred image alone was sufficient for expressing the owners' personal devotion. These early religious figural sphragistic images functioned as amuletic or apotropaic devices, similar to those found on other contemporary household objects. Their role was not understood as intercessory. It is only during the years leading up to the outbreak of Iconoclasm, during the controversy, and the period immediately following the Iconophile victory that there is a corresponding increase in seals with concordant images and invocations. This is exactly when sacred images began to be perceived as agents of intercessory power and the recipients of prayers. The majority of seal owners during the pre-Iconoclastic and Iconoclastic centuries who employed concordant sphragistic images and invocations were ecclesiastical hierarchs, who often selected an image of their local cult's saint. The accompanying invocation addressed to these figures further reinforced the hierarchs' association with their holy predecessors.

For the middle Byzantine period, the highest rate of concordance belonged to the 10th century. This reflects synchronous broader interests in hagiographic literature, pilgrimage to saints' shrines, and an increase in the frequency of relic transfers to Constantinople. In the 10th century, the majority of seal owners using concordant images and invocations were still among the hierarchs, who preferred images of their local cult figure or their homonymous saint, followed by high-ranking civil and military officials, among whom homonymy and local cults were of less interest.

By the 10th/11th century, a trend had began characterized by greater social representation among the various groups of individuals using concordant images and invocations for their seals. By the 12th century, members of the civil bureaucracy and people from various levels of administration formed the majority of users. This "democratization" of the sphragistic employment of concordant images and invocations mirrors the wider adoption of image in devotional life during the 11th and 12th centuries as well as the swelling of the civil administration's numbers at this time.

49. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, vol. 5, pt. 3, *L'Église*, Paris 1972, no. 2010. See also J.-C. Cheynet and J.-F. Vannier, *Études prosopographiques*, Paris 1986, p. 109, no. 27.

From the mid-11th century onward, seals with concordant images and invocations increasingly made use of invocative prayers that included some form of the word ὁμώνυμος ("homonymous") as a self-referential expression stressing their owners' closeness to and identification with their depicted saintly namesake. This is also the period when metrical epigrams began to appear with greater frequency on seals and replaced the earlier, more direct invocation. Many of the sphragistic specimens supplicate the saint to protect (σκέποις), to watch over (φρουρεῖς), to guard (φύλαττε), or to save (σώζοις) the person. More qualitative epithets addressed to the saint are used, such as ἀθλοφόρε ("O victorious one," for a martyr), ἀθλητά ("O athlete," for a martyr), or μάκαρ ("Blessed one"). These additional qualitative epithets and intensified supplicatory phrases and desire for belonging all reveal an increased personalized and fervent interaction of pathos on the part of these individuals' devotions in interacting with their patron saints, a hallmark of the devotional characteristics of the 11th and 12th centuries.

Another trend beginning in the 11th century and continuing thereafter was the omission of the owners' titles or offices from their invocations. This was not seen as a consequence of the more elaborate metrical inscriptions requiring greater space. Rather, not announcing broader social status reflected a focused, introspective and personal prayer.

Although the middle Byzantine period witnessed a "democratization" of the use of concordant images and invocations, the majority of individuals employing such sphragistic devices continued to come from the high-ranking officials of the clergy, civil administration, and the military. For the latter two groups, homonymy with the depicted saint and the image of the local cult figure were secondary factors in the preference for concordance.

The sphragistic data indicate that just as the use of concordant images and invocations was not the common practice among male seal owners, it was even less so among women. Just one woman out of 140 made use of concordance for her seal. Clearly there was a gender bias with respect to this devotional expression.

Although the number of seals bearing concordant images of saints and their accompanying invocative inscriptions is relatively small compared to the larger body of seals with depictions of saints, those examples that make use of such concordance prove quite significant in further contributing to understanding Byzantine devotional life. The complex interplay between the image and text on these small objects should not be overlooked.[50] Close scrutiny of these specimens from the realm of sigillography continues to provide a wealth of information concerning a culture that ceaselessly depended on its saints for divine assistance.

50. This is in contrast to Hunger, Der *homo byzantinus* und das Bleisiegel (cited in n. 2), p. 123, who regarded the saintly image on the obverse of the seal as a secondary concern to that of the invocatory inscription on the reverse.

TOWARDS A HISTORY OF BYZANTINE IVORY CARVING FROM THE LATE 6th TO THE LATE 9th CENTURY

Anthony Cutler and Philipp Niewöhner

Il faut toujours dire ce que l'on voit.
Surtout il faut toujours, ce qui est plus difficile,
voir ce que l'on voit.

Charles Péguy, *Pensées*[1]

At least two great mysteries surround the history of Byzantine ivory carving in the 300 years between the late 6th and late 9th centuries. First, and most simply, did such a body of production and patronage exist? Second, and scarcely less problematical, if such a thing did exist, why is it that the Eastern Christian world appears to have produced so few such creations during this long interval compared with the large number of examples known from Western Europe, especially from the Carolingian world?[2] Is one at all justified in speaking of a history of Byzantine ivory carving? Of course, as always, the possible answers to these questions are bedeviled by problems of chronology and localization, especially in the period of concern here, as opposed to those that surround the earlier, long series of consular diptychs datable by the year in which the person who issued them held office.

The Louvre Apostle Ivory

The last consular diptych is that of Anicius Faustus Albinus Basilius, consul of the East in 541, an object produced in Rome.[3] Thereafter, the few extant pieces float on a sea of temporal and geographical uncertainty, an aporia evident in scholarly discussions of the Louvre ivory depicting an apostle preaching in the setting of a complex cityscape (fig. 1).[4]

1. *Pensées*, Paris 1934, p. 45.
2. The best survey remains D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg 1978, pp. 44–78.
3. A. D. E. Cameron and D. Schauer, The Last Consul: Basilius and His Diptych, *JRS* 72, 1982, pp. 126–145.
4. On this, see most recently H. C. Evans and B. Ratliff, eds., *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century*, exh. cat., New York – New Haven 2012, pp. 44–45, no. 23 (G. Bühl), where it is

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Fig. 1 – An apostle preaching before a city, obverse
Paris, musée du Louvre (photo: courtesy of B. McBryde)

The multiple planes of recession and the height of the relief of this object—the apostle's head, for instance, extends 21 millimeters from the background—evoke the features of the Barberini ivory of the second quarter of the 6th century rather than anything one thinks of as early medieval.[5] Yet as was observed long ago, the ornament on the dress of the citizenry in the front row of the preacher's audience is clearly post-Justinianic,[6] while the towers inhabited by other spectators, including at least two women, look distinctly post-antique. The same holds true for the quatrefoil on the book covers held by the apostle and the one clasped by the figure at the extreme right of the first row of his audience. More indicative of a late date than these minutiae is the physical, quantitative evidence afforded by the Louvre plaque. While the area of the carved surface (15 x 12 cm) does not begin to approach that of most of the consular diptychs, its maximum thickness—32 millimeters at the level of the towers[7]—is nearly three times that of the consular ivories and thicker even than the Barberini, the central panel of which measures 28 millimeters in depth. This extraordinary girth was achieved by exploiting the outer side of a section of tusk without displaying the pulp cavity or the nerve canal, no traces of which are evident on the inside of the resulting concavity (fig. 2).



Fig. 2 – An apostle preaching before a city, reverse
Paris, musée du Louvre (photo: courtesy of B. McBryde)

The curvature of the Louvre ivory is not pronounced. No doubt, its very thickness prevented such warping. It is, however, precisely the curvature that enables us to recognize the projection and variety of the ivory's constituent elements. Few late antique or early medieval pieces better evince the technique of en ronde bosse. To perceive this properly demands scrutiny not only from

assigned to "Syria or Egypt (Alexandria), second half of the 6th century (?)." The mid- or second half of the 6th century was earlier proposed by D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux Ve–XVe siècle*, Paris 2003, pp. 49–54. The plaque was purchased in 1893 by the Louvre from Émile Meyer, who is said to have acquired it from an unnamed Venetian dealer in Piedmont.

5. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux* (cited in n. 4), pp. 49–54, no. 8; A. Cutler, Barberiniana: Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre, O.A.9063, in *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann* (JAC Ergänzungsband 18), Münster 1991, pp. 329–339.

6. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1924, p. 268. This observation is made en passant in his discussion of the Trier ivory.

7. This level is more useful for purposes here than that of the main figures in the first row of the apostle's audience, somewhat clumsily reworked. The base is similarly restored, newly fashioned to create a pedestal so that the object could stand alone. See the diagram in Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux* (cited in n. 4), p. 57. Anthony Cutler is grateful to Jannic Durand, directeur du département des Objets d'art, for permission to examine the plaque at length in June 2014, to Marie-Cécile Bardoz and Dorota Giovannoni, for the weight (660 g).

the front but also obliquely and from multiple points of view; the versatility displayed distinguishes the plaque from all others attributed to the 5th century and the first half of the 6th century. This conclusion entails more than a matter of chronology. It also speaks to the conception of the piece and to its original function.

Outwardly curving, carved in high relief, and optimally and repeatedly read from different viewpoints, this object could have served as the revetment of an upright member of a ceremonial seat or throne, either a stationary artifact approached by participating individuals or one carried in procession. If this were the case, then the angle and variety of gazes of eyewitnesses would have been as varied as the optical diversity displayed on the plaque attached to the object of their contemplation. Scholars, in their desire to date and localize the ivory, have paid little attention to the many angles of vision enjoyed by the denizens of the city in question. Complex and intersecting, they convey the importance, if not the identity, of the event depicted.

What is clear is that the plaque records or commemorates some aspect of a cult rather than being another of the generic visual toponyms found on the mid-6th-century floor mosaics of Jordan and elsewhere to which the ivory is often compared.[8] Largely uninhabited, the mosaics celebrate, if often only conventionally, the monuments of the sites designated in their inscriptions. By contrast, the emphasis of the Louvre plaque is on human behavior, on the preachment of a sacred figure, his richly clad auditors, and the other members of the citizenry. The architecture does little more than allude to, without verbally identifying, the urban context in which the oration takes place. Written designation of the location, as on one plaque of the so-called Grado group,[9] is of course not the only means of specification. Indeed, as research has demonstrated, a precise locale may be indicated via the delineation of an architectural setting. This is clear from the extensive scrutiny of the well-known (but inadequately understood and dated) ivory depicting a procession of relics in the cathedral treasury at Trier (fig. 3).[10] Before proceeding to suggest the place of the Trier ivory in the history of Byzantine ivory carving in the period concerned, it would be well to recall the physical parameters of this object and to summarize what has newly been established in regard to its iconography and date.

8. M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, Amman 1993, esp. figs. 63, 69, 210, 297–298, 308–310, 344, 347–357, 504, 593, 596.

9. The site (ΠΟΛΙC ΡΩΜΗ) is indicated in the upper frame of the example in the Victoria and Albert Museum. Omitted here is discussion of the other fourteen representatives of this group. Although two of its members yielded mid-7th-century radiocarbon dates, the evidence for their uncertain place of production, perhaps Alexandria or Constantinople, requires that they be treated separately, a task now being treated independently by Anthony Cutler. For now the most important recent studies are those of P. Williamson, On the Date of the Symmachi Panel and the So-Called Grado Chair Ivories, in *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, ed. C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 47–50, and Evans and Ratliff, *Byzantium and Islam* (cited in n. 4), pp. 45–50, no. 24A–N (G. Bühl).

10. More fully, see P. Niewöhner, Historisch-topographische Überlegungen zum Trierer Prozessionselfenbein, dem Christusbild an der Chalke, Kaiserin Irenes Triumph im Bilderstreit und der Euphemiakirche am Hippodrom, *Millennium* 11, 2014, pp. 262–288.



Fig. 3 – Procession of relics, obverse
Trier, cathedral treasury (photo: A. Muenchow)

The Trier Ivory: Fabric and Facture

At first sight, there could scarcely be two more different examples of plaques carved in the same medium than the Louvre apostle and the Trier procession. The Trier Procession ivory is much larger (26.0 x 12.9 x 2.6 cm; 650 g) than the Louvre Apostle, but in its damaged state the latter weighs approximately the same (660 g).[11] This estimate of the property that determined the price of ivory of course ignores the fact that the left vertical edge of the plaque, a boundary now razor sharp, has been removed. The original would surely have been symmetrical with the right edge of the plaque, both edges ending with columns in the upper register. These columns belonged respectively to the gate at left and to the three-storied building at right. The former would have had a more expansive setting, as would the carriage. Other material now sawn off includes the entire upper border, apparently removed to accommodate some secondary use, although this excision is unlikely to have occurred at the same time as the loss of the plaque's upper right corner, taking with it half the head of one of the spectators. Further damage includes six or seven heads in the second and third rows of the central procession, one head on the second floor of the three-story building, and all but two and a half heads in the front row of spectators on the third floor.

All of these losses are ultimately due to the plaque being carved from the curved outer perimeter of the tusk, exposing the now lost elements in a way that the interior of the curved

11. This measurement, obtained by the curator Mgr Franz Ronig on a kitchen scale, may not be exact, but if not, the margin of error is quantitatively negligible.

section was not. Evidence of this exterior circumstance is provided by the pulp cavity and the "shadow" of the nerve canal that extends towards the left when the back of the plaque is examined (fig. 4). The reverse also attests to subsequent uses of the plaque, indicated by oblique scratches, scorings presumably intended to aid its attachment to some other surface.[12] The grain of the ivory runs laterally to these scratches. On the carved side of the plaque the grain may best be seen on the flank of the horse that pulls the carriage and on the walls of the buildings at the right, although upon closer examination this craquelure appears almost everywhere on the obverse.



Fig. 4 – Procession of relics, reverse
Trier, cathedral treasury (photo: P. Niewöhner)

The disposition and exploitation of the grain is a matter usually overlooked in considerations of ivory carving. On the one hand, it is ineluctable given that because the grain is part of the mechanism of the tusk's nutritive system, it proceeds and develops along the axis of the *défense*. On the other hand, the decision to carve either with or against the grain is a matter of the sculptor's choice. As in woodworking, carving *à rebours* involves greater labor than working with it. It is no surprise to see that in a plaque intended to be read vertically—or in portrait mode, as designers now say—as with the Louvre apostle, the grain runs at right angles to the width of the piece. In the Trier ivory—a piece in landscape mode—the carver chose to work against the grain. Carving across the grain is a feature of the Berlin comb (figs. 5, 6) and the David casket at the Palazzo Venezia in Rome (figs. 7, 8), discussed below. This more laborious operation is a mark of the pieces of concern here and stands in opposition to most works of the 10th century and later.

12. Deep horizontal and vertical incisions cover the entire back, including the pulp cavity. They override three other types of scratches confined to parts of the back: short and wide scrapes, mostly along the outer border, in particular along the small sides; weak diagonal scratches on the upper left side and on the right, especially flanking the pulp cavity; and a dense series of flat scrapes in the upper left corner, which appears to have been abraded.

Of course, vastly more conspicuous than the grain in the Trier ivory is the extent and manifold nature of the undercutting. Found at all levels of the composition, it varies from the half-length Christ neatly confined but still plastically rendered within the arch of the aedicule at left to the almost freestanding figure perched at the right end of the church roof, from which he hails the advent of the procession. Already in these references, the reader will perceive that one cannot go further in the description of the plaque, let alone its interpretation, without an account of the iconography involved. Eschewing a detailed rehearsal of the previous scholarship on this,[13] the most debated aspect of the Trier ivory, suffice it to say that the plaque is read here as the representation of a historical event in its actual setting. Unlike the Louvre plaque, in which the architectural information offered is too unspecific to allow a final determination of the location in which the apostle preaches, the Trier ivory depicts empress Irene's renovation of the church of St. Euphemia, in front of the Hippodrome, in 796, shortly after having erected an icon of Christ on the Chalke Gate. The ivory therefore commemorates two Orthodox deeds of Irene and should be contemporaneous, given that after the empress's dethronement by Nikephoros I in 802, Leo V replaced the image of Christ on the Chalke Gate with a cross. Soon after 843, an image of Christ was set up again and refashioned not as a bust, but as a full-length figure, in mosaic, by the painter Lazaros, and henceforth came to be known as the icon of Christ Chalkites.[14]

The Trier Ivory: Subject Matter, Design, and Provenance

The identification of the arched building at the left of the plaque as the Chalke Gate of the Great Palace at Constantinople has recently been confirmed by the excavation of the gate and the finding that indeed it was flanked by niches as depicted on the ivory.[15] The plaque's visual vocabulary—a complete "sentence" in its own right—begins with two specific indications, a procession and a church building, that join one event, the advent of St. Euphemia's relics, to the destination and explanation of another event, Irene's reconstruction of the church of St. Euphemia, shown still under way. Irene is presented simultaneously as the κτητώρισσα (donor) of the church and as the sponsor of the return of the saint's relics, after Constantine V Kopronymos, according to a late 10th-century compilation, turned the church into "an armory

13. This can be found in L. Brubaker and J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era c. 680–860: A History*, Cambridge 2011, pp. 128–135, 347–348, and Niewöhner, Historisch-topographische Überlegungen (cited in n. 10), pp. 262–265.

14. See the fundamental work of C. Mango, *The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen 1959, pp. 125–132.

15. Ç. Girgin, La porte monumentale trouvée dans les fouilles près de l'ancienne prison de Sultanahmet, *AnatAnt* 16, 2008, pp. 259–290; A. Denker, The Great Palace, in *Byzantine Palaces in Istanbul*, ed. G. Baran Çelik et al., Istanbul 2011, pp. 11–69, esp. pp. 16–17.

and a garbage dump, and threw the relic of the saint with its chest into the depths of the sea."[16] Thus on the Trier ivory, Irene's acts of piety present a perfect counterpoint to the sacrilegious behavior alleged of the earlier, iconoclastic emperor.

Ironically, Kopronymos, who himself had been interred in the mausoleum of Constantine in the church of the Holy Apostles, would in the 9th century suffer the same fate as Euphemia.[17] This church, the site par excellence to which successive rulers translated the relics of saints, who were considered latter-day apostles,[18] would eventually come to house Irene's own remains, quite possibly taking the place of the ejected Kopronymos.[19] In the looking-glass world of Iconoclast and post-Iconoclast partisanship, the places to which relics were translated and rulers interred functioned as prime political, and often deliberately countervailing, statements. The instrumental role of the church in this is as economically signaled on the Trier plaque by the two bishops, their rank identifiable by their *pallia*, as their participation in the Oecumenical Councils was all-pervasive. The reliquary they hold is left undecorated,[20] but the image on the exposed side of their car suggests that episcopal authority is founded on the witness of those who died for their faith. Quite possibly it shows Euphemia together with her co-martyrs, Victor and Sosthenes, whose veneration at the church of St. Euphemia is recorded by Constantine, the late 8th-century bishop of Tios.[21]

The architectural backdrop before which the procession moves toward the church of St. Euphemia must be the Hippodrome, a three-storied structure, taller than the church building, with an arcade on the ground floor and a colonnade above.[22] The historian

16. *Patria Konstantinoupoleos*, sec. 3, chap. 9, ed. T. Preger, vol. 3, Leipzig 1907, p. 217, trans. A. Berger, *Accounts of Medieval Constantinople: The* Patria, Cambridge MA 2013, p. 143. For commentary, see J. Herrin, *Women in Purple: Rulers of Medieval Byzantium*, Princeton 2001, p. 105.

17. P. Grierson, The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337–1042), *DOP* 16, 1962, pp. 3–63, at pp. 53–54.

18. H. Delehaye, Martyr et Confesseur, *AnBoll* 29, 1921, pp. 20–49, esp. pp. 38, 43–44.

19. *De cerimoniis aulae Byzantinae*, chap. 42, ed. J. J. Reiske, 2 vols., Bonn 1829–30, vol. 1, 145[16–17]. For discussion, see J. Herrin, Moving Bones: Evidence of Political Burials from Medieval Constantinople, *TM* 14, 2002, pp. 287–294, at pp. 290–291.

20. For the numerous early Byzantine reliquaries of similar size in ivory and other materials, see H. Buschhausen, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare*, Vienna 1971, pp. 217–234, cat. B1–10 (ivory) and passim (other materials); A. Kalinowski, *Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung* (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Reihe B. Studien und Perspektiven 32), Wiesbaden 2011, pp. 14–18 (stone) and pp. 18–93 (other materials).

21. F. Halkin, *Euphémie de Chalcédoine. Légendes byzantines* (Subsidia hagiographica 41), Brussels 1965, p. 106. The interpretation of the relief in this manner is preferable to that of Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (cited in n. 6), p. 267, who read the triad as three of the apostles.

22. For the topography, see R. Naumann and H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (IstForsch 25), Berlin 1966, and Niewöhner, Historische-topographische Überlegungen (cited in n. 10), p. 272 and plans in figs. 7–9. The most recent ample account of the elevation of

Theophanes, who was an eyewitness to the event, describes a procession that included the Emperor Constantine V, his mother, Irene, and the patriarch Tarasios on the occasion of the restoration of Euphemia's relics to the renovated church.[23] This account is confirmed by the *Patria* and Constantine of Tios, who likewise wrote about the renovation of the church of St. Euphemia and the return of its relics.[24] Needless to say, the primary sources do not mention those who inhabited the tiers of the Hippodrome. More surprising is the meagre discussion of this matter in the secondary literature. Richard Delbrueck, with his customary attention to ethnicity, unhelpfully notes "etwas Russisches" in the features of the "Bürger." More broadly and usefully, Ioli Kalavrezou remarked, "The arrangement of the figures on the second story is not part of a spontaneous gathering of townsmen who come to watch and celebrate the arrival of holy relics in their town but a well-staged part of a ritual."[25]

It might be supposed that the objects in the right hands of the figures on the second floor are incense burners, even if their chains are not extended as they are depicted in the hands of deacons in such well-known images as the Justinian mosaic at San Vitale in Ravenna and the so-called Menologion of Basil II.[26] Those on the ivory holding the objects, however, cup their left hands to their ears, an ancient but still practiced aid that enables singers to hear better the sounds they produce in the midst of a choir.[27] The supposed incense burners may therefore be bells or rattles, which would make more sense on the second floor of the Hippodrome, since the smoke of incense would be carried off by the wind before reaching the procession below. Notably, the singers turn their heads towards the oncoming wagon,

the Hippodrome is J. Bardill, The Architecture and Archaeology of the Hippodrome in Constantinople, in *Hippodrom/Atmeydanı: Istanbul'un Tarih Sahnesi*, exh. cat., ed. B. Pitarakis, Istanbul 2010, pp. 91–148, at pp. 99–104, and the three-dimensional reconstruction in fig. 8.7. The third story of the Hippodrome is reconstructed with a free-standing colonnade, which looks improbable and dangerously unstable considering the many earthquakes at Constantinople. This unlikely reconstruction appears to be corrected by the Trier ivory, which shows the third story with an arcade behind the heads of the spectators.

23. *Theophanis Chronographia*, ed. C. De Boor, Leipzig 1883–85, pp. 439–440, trans. C. Mango and R. Scott, *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History, A.D. 284–813*, Oxford 1997, pp. 607–608.

24. *Patria* (cited in n. 16), 1.64, p. 145, Berger, *Accounts of Medieval Constantinople* (cited in n. 16), p. 37; for Constantine of Tios, see Halkin, *Euphémie de Chalcédoine* (cited in n. 21), pp. 97–99.

25. Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (cited in n. 6), p. 264; I. Kalavrezou, Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court, in *Byzantine Court Culture from 829–1204*, ed. H. Maguire, Washington DC 1997, pp. 53–79, at p. 58.

26. K. Weitzmann, ed., *Age of Spirituality: Late Antiquity and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, exh. cat., New York 1979, no. 65 (S. R. Zwirn); *Il Menologio di Basilio II* (Codices e vaticanis selecti 8), vol. 1, Turin 1907, p. 353; A. Cutler and J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700–1204*, Paris 1996, fig. 120.

27. This was pointed out long ago in a neglected article by A. Hermann, "Mit der Hand singen": ein Beitrag zur Erklärung der Trierer Elfenbeintafel, *JAC* 1, 1958, pp. 105–108. See more recently R. Pillinger, Musik, Gesang und Tanz in der frühchristlichen Kunst, *Mitteilungen zur christlichen Archäologie* 21, 2015, pp. 60–82, esp. pp. 72f.

the *raison d'être* for the occasion. This direction opposes the culmination of the procession, at the imperial personages to the right, who have understandably received the most attention from modern scholars. Indeed, it is their presence that best explains the survival and preservation of the ivory.

The piece was acquired following a sale in Antwerp in 1826, when it was offered as part of a private collection from Koblenz. At that time, it was understood to have been part of the original cathedral treasury at Trier, before being removed by Napoleon's army in 1792 and sold at Koblenz two years later.[28] The plaque may have belonged to a *cista ex ebore et vetustissimo ligni genere affabre facta*, a casket artfully made from ivory and old wood, discovered inside the late Romanesque high altar of the Trier cathedral in 1512 and reported as containing the tunic of Christ.[29] An earlier inventory of the treasury, from 1238, lists a *scriniolum eburneum*, a small ivory shrine,[30] which may have arrived in Trier with Heinrich von Ulmen,[31] who participated in the Fourth Crusade and returned in 1207/08 with a multitude of relics, including the celebrated reliquary of the True Cross, now at Limburg an der Lahn, which he donated to various churches in the region.[32]

The Leo Fragment in Berlin

As motivation for collection and preservation, material traces of religious faith are all but matched in human behavior by the desire to possess, retain, and display vestiges and attributes of major figures of the past. Indeed, phenomenologically, magnitude of this sort finds its metonym in the size, mass, and weight of such relics, a proposition exemplified by the unique ivory fragment in the Museum für Byzantinische Kunst in the Staatliche Museen in Berlin (fig. 5). To the extent that the physical properties of an object indicate a historical individual's gravitas, its present dimensions—10.2 x 10.3 x 2.10 cm[33]—point to a personage of considerable importance, a suggestion confirmed by the inscription ENTEINON K(αὶ) KATEYOΔOY

28. B. Fischer, Die Elfenbeintafel des Trierer Domschatz, *Kurtrierisches Jahrbuch* 9, 1969, pp. 5–19, at pp. 6–8.

29. J. Enem, *Medulla gestorum Trevirons*, ed. J. Scheckmann, Haen 1517, repr. Trier 2004, p. 40.

30. *Inventarium jocalium et reliquiarum thesauri ecclesie, Mitteilungen auf dem Gebiete der kirchlichen Archäologie und Geschichte der Diöcese Trier*, vol. 2, 1860, pp. 123–124.

31. N. Irsch, *Der Dom zu Trier* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 13:1), Düsseldorf 1931, p. 322.

32. H. W. Kuhn, Heinrich von Ulmen, der vierte Kreuzzug und die Limburger Staurothek, *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte* 10, 1984, pp. 67–105.

33. These are the measurements of Anthony Cutler. Those noted by G. Bühl and H. Jehle, Des Kaisers altes Zepter—des Kaisers neuer Kamm, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 39, 2002, pp. 289–306, at pp. 292, 304 n. 4, vary by about a millimeter. The remarks on carving techniques in this paper are supplemented by H. Jehle, Technologische Aspekte ausgewählter Elfenbeinarbeiten des Museums für Byzantinische Kunst, Berlin, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, ed. G. Bühl, A. Cutler, and A. Effenberger, Wiesbaden 2008, pp. 139–147, at pp. 143–145.

K(αὶ) BACIΛEYE NEΩN ANAΞ ("Strive, prosper, and reign Lord Leo") on the lintel above the image of the Mother of God, turned slightly towards her right to add a jewel to the emperor's crown while the archangel Gabriel, holding an orb and a staff, stands at her left.[34]

With its broken acanthus acroteria and a portion of a framing column lost on the side depicting the Virgin, the object weighs 280 grams.[35] Slight in comparison with the other ivories considered here, the fragment still has a gratifying heft and can be comfortably held in the fingers of one hand, much as the Virgin holds the jewel. It has clearly seen service, seemingly repeatedly, as indicated by the "warm, yellow to red-brown hue of the Christ side," a tone that differs from that on the reverse, which is closer to that of untouched material (fig. 6).[36] As to its method of employment, Gudrun Bühl and Hiltrud Jehle, on the basis of the way the underside of the object has been prepared for a set of teeth, postulate that it was a comb, a conclusion troubling only in that no other Byzantine instrument of this type is known. Nonetheless, any objection on this ground fails to take into account that the object is a unicum, as exceptional in the architectural iconography of the upper zones on both sides as it is in its overall form. Singular, too, is the design in which the viewer is, as it were, invited to consider the Christ and Virgin sides as a continuum. Not only do the inscriptions on the lintel—distinct in their sense, depending upon different psalms (20:2 [21:1] 44:5 [45:4]) —appear to wrap around the object, but the half-length presences on the front and back are turned into a sort of frieze by the intervening figures of the medical saints Kosmas and Damian, traces of whose incised names survive on the columns on the rear.[37]

Among the most remarkable features of the Leo ivory are the inscriptions raised in relief. Painstaking carving of this sort is to be found in the form of monograms and longer messages on consular diptychs of the first quarter of the 6th century.[38] Such efforts, however,

34. H. C. Evans and W. D. Wixom, eds., *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, exh. cat., New York 1997, no. 138 (H. Maguire). For corrections to the reading of the Greek inscription as transcribed here, see I. Ševčenko, Observations Concerning Inscriptions on Objects Described in the Catalogue "The Glory of Byzantium," *Palaeoslavica* 6, 1998, pp. 243–252, at p. 248. Astute comments on the relationship between the inscriptions and the iconography by K. Corrigan, The Ivory Scepter of Leo VI: A Statement of Post-Iconoclastic Imperial Iconography, *ArtBull* 60, 1978, pp. 407–416, esp. p. 409, are not invalidated by her acceptance of the traditional view that the object was the tip of a sceptre, derived from the initial proposal to this effect offered by A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des x. bis xiii. Jahrhunderts*, vol. 2, *Reliefs*, Berlin 1934, repr. 1979, pp. 52–53, no. 88.

35. Bühl and Jehle, Des Kaisers altes Zepter (cited in n. 33), p. 294. Further damage on the other side includes abraded upper halves of both the emperor's and Peter's staffs and the loss of a portion of material from the base below Paul's left hand. In addition, an attachment hole, 3.2 centimeters deep, has been drilled on the underside (*ibid.*, fig. 4), along with three holes in this area for some secondary use.

36. *Ibid.*, pp. 292–293.

37. Goldschmidt and Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* (cited in n. 34), no. 88, pl. XXXVc–d; Ševčenko, Observations (cited in note 34), p. 247.

38. Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (cited in n. 6), nos. 13, 29.



Fig. 5 – Comb, Virgin crowning Leo VI. Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (photo: courtesy of the Staatliche Museen, Berlin)



Fig. 6 – Comb, Christ with St. Paul and St. Peter. Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (photo: courtesy of the Staatliche Museen, Berlin)

are dwarfed by the extent and carefulness of the workmanship on the ivory in Berlin. On the arches and the lintels from which they emerge, the texts are enclosed by frames one millimeter above their ground, surfaces that are in turn emphasized by the volume of the cavities above or below them. These "steps"—the distance between their surface planes and the ground behind them[39]—function visually to enhance both the chiaroscuro and the overall plasticity of the object, effects heightened by the rotundity of the sacred figures' heads in front of their halos. Modeling of this sort, rather than true undercutting,[40] was arguably the highest technical accomplishment of middle Byzantine carvers and constitutes an achievement fully announced in this object.

In several respects, the Leo ivory differs from these later craftsmen's achievements. The front and back of the comb are united by their common employment of palmate fronds that sprout between the "apse" and the "pastophoria," by the serrate ornament above these spaces, and by the deeply scooped hollows once hypothesized to facilitate the lifting of the lid of a casket originally holding the imperial crown.[41] Conchoid and convenient as these cavities are, they could no less serve to facilitate gripping by the fingertips as when wielding a comb, instruments typically carved on both sides. In the present case, the opposite faces join at the top, where they meet horizontal acroteria, which, being well preserved, intimate how elaborately carved were their larger, mostly lost vertical counterparts and the finely cut guilloche that connects these extremities.

When was this tour de force made and for what occasion? Leo VI's sole reign as sole emperor began in September 886, three weeks after the death of his father, Basil I. Yet there is no reason to argue that the comb was created specifically for his coronation, as was proposed when it was thought to be a scepter tip.[42] Nor should a date be inferred from the emperor's appearance. He is shown as a young man with a short beard, somewhat older than the approximately fifteen-year-old who appears in the company of his mother and brother in a frontispiece of the great Paris Gregory manuscript.[43] Byzantine imperial portraiture is generally and notoriously lacking in verisimilitude,[44] a situation thrown literally into relief by the image of the ruler on the lid of the last ivory we consider here.

39. For a more extended discussion of this technique, see A. Cutler, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton 1994, p. 104.
40. See *ibid.*, pp. 110–115, 119, 191, where this distinction is elaborated.
41. *Ibid.*, pp. 200–201.
42. Goldschmidt and Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* (cited in n. 34), no. 88.
43. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, pp. 162–163 and fig. 2.
44. See the case studies in A. Cutler, The Idea of Likeness in Byzantium, in *Wonderful Things: Byzantium through Its Art*, ed. A. Eastmond and L. James, Farnham 2013, pp. 261–281.

The David Casket in the Palazzo Venezia

As in the case of the Leo ivory, there is no need to suppose that the box in Rome, dominated by the image of Christ jointly crowning an emperor and empress (fig. 7), depicts the historical coronation of a basileus. Rather, it represents a statement of ideology, not a particular event.[45] Here, the emperor has a fuller beard and a somewhat heavier body than his counterpart on the reverse of the Berlin comb.[46] Were the image realistic, one would judge him to be a slightly older man, but in this respect, he resembles almost all the figures on the casket's plaques. It is therefore an element of style rather than iconography—one that can be used only tentatively to establish a relative chronology for the two ivories—and one best deliberated after the carving techniques employed on the box as a whole have been considered.

In its construction, the box harks back to a method used in late antiquity, most notably on the Brescia Lipsanothek,[47] rather than forward to the means used in the 10th and 11th centuries, when ivory plaques would be revetted to wooden cores.[48] As in earlier examples, the walls and lid of the Rome casket are slabs of solid ivory, 7–8 millimeters thick, bevelled at their edges to fit the four wedge-shaped corner posts that constitute its "skeleton." These posts are decorated in low relief with shallow grapevine rinceaux, in marked contrast to the deep, figure-bearing plaques, each horizontally divided into two registers and carved to a depth of 6 millimeters. As on the Berlin ivory, the profundity enabled by this "step" endows not only ample plasticity on the actors in the scenes, but also sets their polished forms within tenebrous areas, making for striking effects that belie their mostly inert and isocephalic ranks. Along with this chiaroscuro, carefully deployed spacing heightens the emphasis on figures and objects critically important to the various narratives told on the box. Thus, for example, on the spandrel of what is now its long left side,[49] the portion of Saul's

45. In this concern with generalities rather than particulars, such images are paralleled by the account of imperial coronations in the *Book of Ceremonies*, which focuses on rituals and courtly rank rather than individuals. See *De Cerimoniis* (cited in n. 19), 1:191–196.

46. He also, however, has the drooping moustache of Leo VI on his solidi (P. Grierson, *Byzantine Coins*, London 1986, fig. 776) as opposed to the neatly clipped moustache of Basil I (*ibid.*, fig. 774).

47. The best description of this object's structure remains J. Kollwitz, *Die Lipsanothek von Brescia*, Berlin – Leipzig 1933.

48. See A. Cutler, On Byzantine Boxes, *JWAG* 42/43, 1984–85, pp. 32–47, at pp. 33–35. Only the base of the Palazzo Venezia box is of wood, a restoration, possibly of the 17th century. With this addition, the object weighs 830 grams. We are most grateful to Gianni Pittiglio for this information. Attachment to wooden cores was, of course, also a practice in late antiquity. See, e.g., M. Vasileiadou, The Ivory Plaques of Eleutherna and Their Workshop, in *Second Hellenistic Studies Workshop*, ed. K. Savvopoulos, Alexandria 2011, pp. 66–76, 190–196, www.academia.edu.

49. On the early modern restoration and its epigraphic and iconographic consequences, see A. Cutler and N. Oikonomides, An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands, *ArtBull* 70, 1988, 77–87.

garment that David had cut off while the king slept at Engedi, as represented on an adjacent spandrel, hangs in all but splendid isolation against the void ground (fig. 8). Similarly, to the right of this scene, David, although not segregated from the men of Judah who crown him,[50] becomes the focus of the viewer's attention by virtue of his spatial and central disposition. In terms of technique, the figure carving occupies a transitional moment. On the one hand, as on ivories of the 5th and 6th centuries, the individuals disposed at the edges of groups are not yet partially engaged with the adjacent walls as they often would be in succeeding centuries.[51] On the other hand, these later works display feet, as on the Veroli casket and many others, that seem to enter the ground on which they stand,[52] a long-lived idiosyncrasy still absent from the example in Rome.

When was this box made and for what occasion? A precise date depends upon the identity of the imperial couple depicted on the lid. In 1988 in the *Art Bulletin*, Anthony Cutler and Nicolas Oikonomides assigned it to the year 898 or 900, suggesting that it was a wedding gift to Leo VI and his second wife, Zoe, the daughter of Stylianos Zaoutzes, appointed to be Leo's tutor by Basil I, or more likely, to Leo when he married Eudokia Baiane in 900.[53] In the same issue of the same journal, in a study on the role of rhetorical comparisons in the production of Byzantine art across a much broader period, Henry Maguire proposed that the box in Rome was created for Leo's father, Basil I, and his wife, Eudokia Ingerina.[54] Both views have found their adherents, but perhaps the most interesting, and certainly the most fervent, was that of Kalavrezou, who amplified Maguire's conclusion with arguments that possess no exclusive pertinence to the first Macedonian emperor.[55] There is nothing singular in the use of Davidic

50. The crown closely resembles that of the emperor on the lid of the box, but neither conforms with any of the types described and illustrated by P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 3, pt. 1, Washington DC 1973, pp. 127–129 and table 13, who remarks on the lack of a relation between crowns depicted on the coins and those that "the emperors actually wore." Such diversity is borne out throughout the series of ivories. The crown in question is markedly different from that worn by Constantine VII in the coronation ivory in Moscow. See Goldschmidt and Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* (cited in n. 34), no. 35; Cutler, *The Hand of the Master* (cited in n. 39), fig. 26.

51. See, e.g., Cutler, *The Hand of the Master* (cited in n. 39), figs. 120–123, 126–127.

52. Idem, On Byzantine Boxes (cited in n. 48), p. 85, figs. 18, 19. See also the superb color photographs in P. Williamson, *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, London 2010, on pp. 76, 79.

53. Cutler and Oikonomides, An Imperial Byzantine Casket (cited in n. 49), pp. 77–87.

54. H. Maguire, The Art of Comparing in Byzantium, *ArtBull* 70, 1988, pp. 87–107, at pp. 89–93.

55. I. Kalavrezou, A New Type of Icon: Ivories and Steatites, in *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age: Second International Byzantine Conference, Delphi, 22–26 July 1987*, ed. A. Markopoulos, Athens 1989, pp. 377–396, at pp. 393–396. On page 395, Kalavrezou associates the box "with the court circles of Basil I . . . in the light of the propaganda to promote Basil and to cover up his actions to gain the throne that were issuing from the court." This view has since been developed by G. Pittiglio, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio: L'icona grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, exh. cat., ed. I. A. Iliades, Nicosia 2009, pp. 221–226, no. 1.



Fig. 7 – David casket lid,
Christ crowning Leo VI and Eudokia, donors
Rome, Palazzo Venezia (photo: courtesy of G. Pittiglio)

imagery as an analogy for the life of Basil. Such parallels were literary *topoi* from the 8th to the 14th century and no less pervasive in the visual arts.[56] The argument that the trope pertains especially to the reign of Basil is unconvincing, if only because it replaces a proper concern for topical actualities with an ahistorical appeal to enduring ideology. For example, in the acclamations lavished on victorious charioteers, the emperor is hailed as "a David, whose like the state will not find after you."[57] Similarly, at the Lupercalia, the demesmen declare that the City prays dutifully to "so-and-so, sovereign"—the emperor's name being appropriately inserted at this point—who, "seeing your meekness . . . calls you another David."[58]

In contrast to such perennial equivalences, the case for comparing Basil, as opposed to Leo VI, to the second king of Israel is weak. Above all, it is the iconographic context of the box that requires reading in the light of the political circumstances of the last quarter of the 9th century. If the decoration on the lid's upper surface embodies, as argued, an abiding set of beliefs about the Christ-blest status (χριστευλόγητον) of the imperial pair who occupy the central section, the reliefs on its spandrels and the walls below these present more specific references to events of the period. Before turning to these, however, it would be well to

56. Elaborating on the pioneering insight, O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938, repr. Darmstadt 1956, the principal study is now D. Angelov, *Imperial Ideology and Political Thought in Byzantium, 1204–1330*, Cambridge 2007, esp. pp. 127–130, 133. Anthony Cutler is grateful to Merih Danalı for this reference.

57. *De cerimoniis*, 1:322, with trans. A. Moffatt and M. Tall, *The Book of Ceremonies* (Byzantina Australiensia 18), Canberra 2012.

58. *Ibid.*, 1:368.



Fig. 8 – David casket, scenes from the life of David, oblique view
Rome, Palazzo Venezia (photo: courtesy of G. Pittiglio)

consider not only the spiritual situation of these main figures, but also their relation to both the text above and the analogous pair who appear below them. "The couple of servants," the inscription states, "adore, as they should, the imperial couple." There is thus declared not only a visual analogy but also a verbal affirmation of the obligatory attitude of those who stand below the emperor and the empress. The identity of the subordinate couple is not known, but their political fealty, affirmed verbally and in their mimetic stances and gestures, is left in no doubt.

It remains to consider the larger body of imagery on the box in Rome. An object that in its sequence tells the story of the rise of a meek shepherd, his military success, his rivalry with a jealous ruler, and his eventual triumph would hardly be a tactful gift to Basil, a usurper almost certainly responsible for arranging the murder of his co-ruler, Michael III, in his bedroom.[59] The creation of a program of decoration as far as possible removed in time

59. The secondary literature on this crime is cited by Maguire, The Art of Comparing (cited in n. 54), p. 92 n. 22.

from this crime is clearly preferable to one during his father's reign. More specifically, such a date is obviated by the hostility between Basil and Leo, which would have been fresh in the minds of contemporaries. Leo was imprisoned after his slander by Theodore Santabarenos, metropolitan of Euchaita, reconciliation between the emperor and his heir being achieved only just before Basil's death on 29 August 886.[60] An extended account of the antagonism between Basil and Leo is set out in the *Life* of the Patriarch Euthymios, which ends in 917 but may have been written after 920.[61] A generation later, the *Vita Basilii* offers a more "personal" account, replete with "quotations," of the toxic relationship between father and son.[62] When these reports are considered in conjunction with the way in which the box in the Palazzo Venezia was fashioned and the appropriateness of its Davidic iconography to an artifact made for Leo, there seems little reason to assign it to the reign of his father.

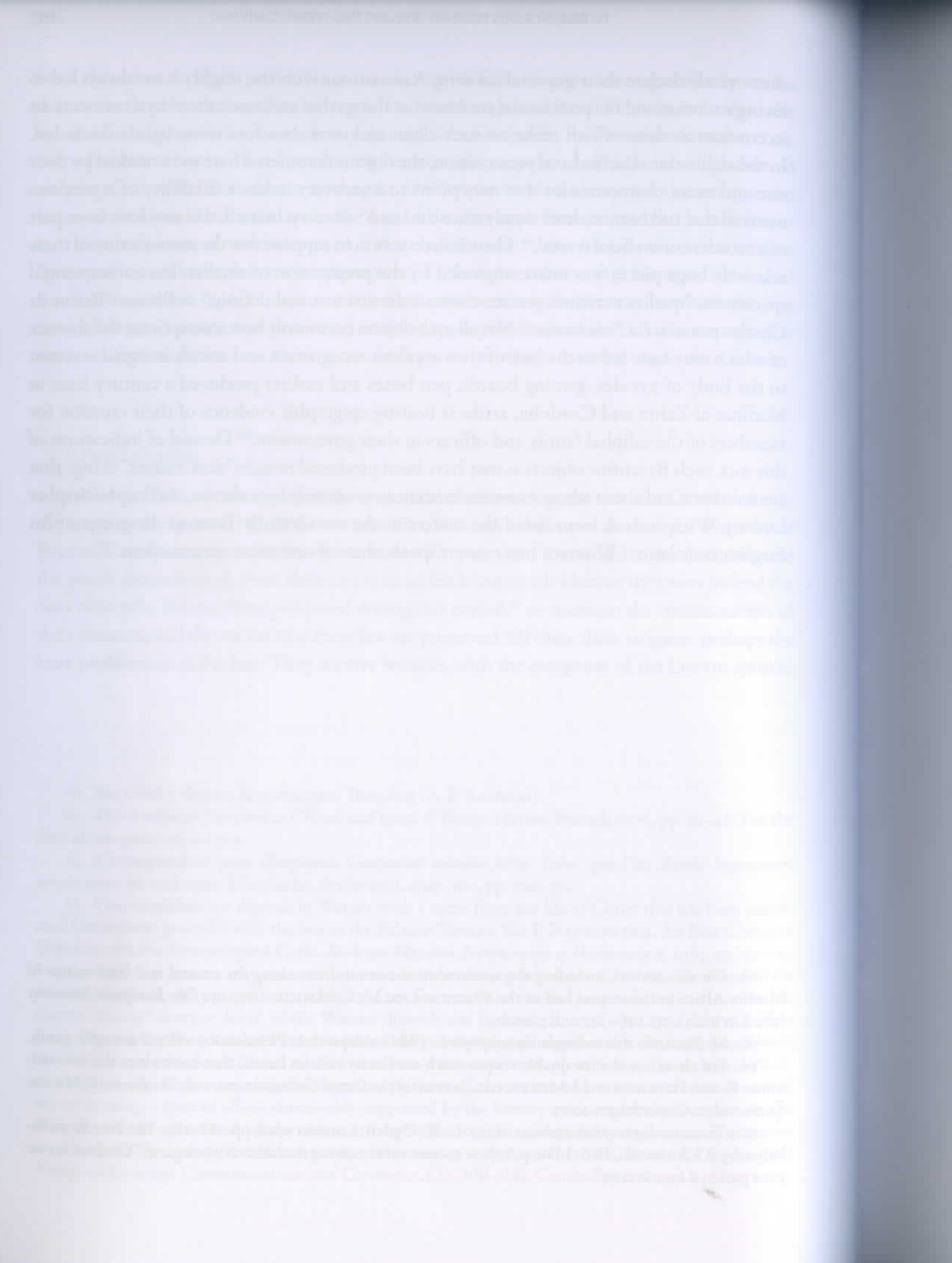
Conclusions

All of the literary, technical, and typological elements suggest that the David casket is the latest in the sparse series of more or less datable works that must do duty for a history of Byzantine ivory carving in the 7th to 9th centuries. They also lead to considerations that transcend the purely chronological. First, their very scarcity leads one to ask whether they were indeed the only objects in this medium produced during this period,[63] to question the circumstances of their creation, and the reason why these few are preserved. Of these three enigmas, perhaps the least problematic is the last: They survive because, with the exception of the Louvre apostle,

60. See *ODB* 3:1839 s.v. Santabarenos, Theodore (A. P. Kazhdan).
61. *Vita Euthymii Patriarchae CP*, ed. and trans. P. Karlin-Hayter, Brussels 1970, pp. 39–46. For the date of composition, see p. 9.
62. *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur Liber quo Vita Basilii Imperatoris amplectitur*, ed. and trans. I. Ševčenko, Berlin 2011, chap. 100, pp. 326–331.
63. One candidate is a diptych in Warsaw with a scene from the life of Christ that has been associated (on stylistic grounds) with the box in the Palazzo Venezia. See P. Ratkowska, An East Christian Diptych with the Heortological Cycle, *Biuletyn Muzeum Narodowego w Warszawie* 6, 1965, pp. 92–115. For the technical reasons why these two pieces are to be distinguished, see Cutler, *The Hand of the Master* (cited in n. 39), pp. 201–202 and figs. 73, 221. For a more recent and proper dating and localization (before mid-13th-century Acco) of the Warsaw diptych and its kindred, see C. Jolivet-Lévy, A New Ivory Diptych and Two Related Pieces, in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, ed. C. Hourihane, Princeton 2007, pp. 106–119. The technical diversity of the ivories under consideration suggests a plethora of carvers at work, at least in the last decade of the 9th century, a state of affairs conceivably supported by the literary evidence for the reception in the West of two ivory doors and *tabulae eburneae* from Byzantium. For commentary on the texts in question, see Cutler, *The Hand of the Master*, p. 199, with notes 47 and 48, and M. McCormick, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce A.D. 300–900*, Cambridge 2001, pp. 256–257.

they overtly declare their imperial content. Associations with the mighty have always led to loving attention and the preferential treatment of things that announce their royal connections in contrast to those which make no such claim and were therefore more lightly discarded. In this deliberate selection and preservation, the objects considered here were marked by their size and mass, characteristics that may point to a recovery in the availability of a precious material that had been in short supply since the late 6th century. In itself, this may have been part of a broader commercial revival.[64] There is little reason to suppose that the manufacture of these relatively huge pieces was unaccompanied by the preparation of smaller, less consequential specimens, "quelles curieuses petites choses à destination mal définie," as Proust's Baron de Charlus put it in *La Prisonnière*.[65] Not all such objects necessarily bore inscriptions, the absence of which may have led to the lack of their modern recognition and stands in signal contrast to the body of pyxides, gaming boards, pen boxes and caskets produced a century later in Madinat al-Zahra and Cordoba, artifacts bearing epigraphic evidence of their creation for members of the caliphal family and officers in their government.[66] Devoid of indications of this sort, such Byzantine objects as may have been produced remain "dark matter," things that are unknown and about whose one-time existence we can only hypothesize. As the philosopher Ludwig Wittgenstein formulated the matter in the wonderfully Teutonic language of his English translator, "Whereof one cannot speak, thereof one must remain silent."[67]

64. On this revival, including the movement of commodities along the coastal and land routes of Muslim Africa in the second half of the 8th century, see McCormick, *Origins of the European Economy* (cited in n. 63), pp. 546–547 and passim.
65. M. Proust, *À la recherche du temps perdu* (Bibliothèque de la Pléiade 100), vol. 3, Paris 1987, p. 219.
66. For these, see the invaluable corpus, with studies by various hands, that constitutes the two volumes: K. von Folsach and J. Meyer, eds., *Journal of the David Collection*, pts. 1–2, *The Ivories of Muslim Spain*, vol. 2, Copenhagen 2005.
67. *Tractatus logico-philosophicus*, trans. C. K. Ogden, London 1922, pp. 188–189. The French translation by P. Klossowski, Paris 1986, p. 107, is at once more economical and more elegant: "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire."



LA REPRÉSENTATION DE L'AMITIÉ DANS LES LIVRES DE JOB BYZANTINS ILLUSTRÉS

Jeanne Devoge

La prise de parole est l'une des actions les plus importantes dans le Livre de Job : après les événements tragiques du prologue, Job, en deuil et malade, installé sur un tas de fumier hors de la ville, n'a plus que la parole pour agir lorsque trois amis arrivent auprès de lui. Dans le texte de la Septante (Jb 2, 11), il est précisé d'emblée que ce sont bien les trois amis de Job et non trois amis parmi d'autres. Ils sont nommés dès leur entrée en scène et portent leur titre de fonction : Éliphaz le Thaimanite, roi ; Baldad le Sauchite, tyran (souverain) ; Sophar le Minien, roi. Le fait de préciser leur titre et l'étendue de leurs richesses rappelle que Job était leur égal avant de se retrouver nu sur un tas de fumier : les amis de Job viennent donc le rencontrer sans condescendance ni mépris mais avec un désir sincère de savoir ce qui lui est arrivé afin de pouvoir l'aider. Le déroulement principal du Livre de Job est en effet conçu en trois cycles de discours durant lesquels les amis prennent la parole tour à tour et Job leur répond[1].

Dans la tradition caténaire et iconographique des Livres de Job byzantins, dont il subsiste aujourd'hui une quinzaine de témoins datés du VIIe au XVIe siècle[2], les illustrations témoignent

1. Chapitre 3 : lamentations de Job. Chap. 4-5 : premier discours d'Éliphaz ; chap. 6-7 : réponse de Job. Chap. 8 : premier discours de Baldad ; chap. 9-10 : réponse de Job. Chap. 11 : premier discours de Sophar ; chap. 12-14 : réponse de Job. Chap. 15 : deuxième discours d'Éliphaz ; chap. 16-17 : réponse de Job. Chap. 18 : deuxième discours de Baldad ; chap. 19 : réponse de Job. Chap. 20 : deuxième et dernier discours de Sophar ; chap. 21 : réponse de Job. Chap. 22 : troisième et dernier discours d'Éliphaz ; chap. 23-24 : réponse de Job. Chap. 25 : troisième et dernier discours de Baldad ; chap. 26-27 : réponse de Job. Chap. 28-31 : les dernières paroles de Job avant la Théophanie.

2. Patmos, monastère Saint-Jean-le-Théologien, gr. 171 (VIIe-IXe siècle) ; Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique, Vat. gr. 749 (IXe siècle) ; Venise, Bibliothèque nationale marcienne, gr. Z 538 (début du Xe siècle) ; Sinaï, Monastère Sainte-Catherine, gr. 3 (XIe siècle) ; Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique, Pal. gr. 230 (XIe siècle) ; Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique, Vat. gr. 1231 (début du XIIe siècle) ; Athènes, Musée byzantin et chrétien, BM 2781 (catalogue Pallas 164, XIIe siècle) ; Athos, monastère de Vatopédi, 590 (XIIe siècle) ; Athos, monastère de la Grande Lavra, B 100 (XIIIe siècle) ; Oxford, Bibliothèque bodléienne, Barocci gr. 201 (XIIIe siècle) ; Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique, Vat. gr. 751 (XIIIe-XIVe siècle) ;

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

amplement de l'importance de la prise de parole : à chaque changement d'interlocuteur, la plupart des manuscrits présentent une image de Job en train de s'entretenir avec ses amis. La récurrence des scènes de discussion dans les Livres de Job illustrés offre la possibilité de discerner des changements dans les relations entre les personnages au fil des miniatures et de souligner ainsi la teneur dramatique de l'histoire de Job. Une telle lecture des illustrations n'a guère été proposée jusqu'à présent, malgré l'intérêt que le corpus des Livres de Job illustrés byzantins suscite depuis longtemps. En revanche, les nombreuses études[3] laissent apparaître deux types d'approches : l'interaction iconographique et généalogique entre les manuscrits du corpus, et la présentation monographique des Livres de Job illustrés[4], ces deux approches

un manuscrit réparti entre Jérusalem, Bibliothèque patriarcale, Panaghiou Taphou, gr. 5 et Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Φ. N°906 gr. 382 (XIIIe - début XIVe siècle) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 134 (XIIIe - début du XIVe siècle) ; Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 135 (1361-1362) ; Oxford, Bibliothèque bodléienne, Laud gr. 86 (milieu du XVIe siècle).

3. J. Durand, *Recherches sur l'iconographie de Job des origines de l'art chrétien jusqu'au XIIIe siècle*, thèse sous la direction de J. Thirion, École nationale des Chartes, 1981 ; l'auteur se penche en particulier sur le Patmos gr. 171, le Vat. gr. 749 et le Vat. gr. 1231. P. Huber, *Hiob: Dulder oder Rebell ? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986 ; les quatre manuscrits anciens sont à l'honneur, ainsi que le Taphou gr. 5 de Jérusalem, le Vat. gr. 1231 et le Vatopédi 590. M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe*, Florence 2004 ; cette étude est très complète sur les quatre manuscrits anciens, avec une référence aux autres Livres de Job possédant une illustration pour les mêmes passages. S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job: A Preliminary Study of the Miniature Illustrations, Its Origin and Development*, Athènes 2009 ; l'auteure cherche les liens iconographiques entre les manuscrits du corpus (excepté le Paris gr. 135 et le Laud gr. 86) selon une démarche thématique, puis présente les manuscrits au cas par cas en annexe avec une bibliographie succincte (maintenant ancienne), avant d'établir une table de concordance entre toutes les illustrations de tous les Livres de Job byzantins en fonction des passages illustrés.

4. Pour le manuscrit d'Athènes, voir C. Osieczkowska, Note sur un manuscrit grec du livre de Job : n° 62 du Musée byzantin d'Athènes, *Byz.* 6, 1931, p. 223-228. Pour le Vat. gr. 1231, voir C. N. Constantinides et R. Browning, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570*, Washington DC – Nicosie 1993. Pour le Lavra B 100, voir *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, t. 3, éd. S. Pelekanidis *et al.*, Athènes 1979. Les deux manuscrits d'Oxford (Barocci gr. 201 et Laud gr. 86) ont été intégralement décrits et publiés par I. Hutter, *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften. 2, Oxford Bodleian Library II*, Stuttgart 1978. Pour le Laud gr. 86, voir également K. Linardou, New Visions of Old Meanings: Paris gr. 135 and Some Anti-Latin Visual Implications, dans *Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, éd. A. Lymberopoulou, Farnham 2011, p. 169-184, et J.-M. Andrews, Flexibility and Fusion in Eastern Mediterranean Manuscript Production: Oxford, Bodleian, Laud. Gr. 86, dans *Byzantine Images and Their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, éd. L. Jones, Farnham 2014, p. 39-60. Pour le Paris gr. 134, voir J. Devoge, Job en texte et en couleurs à travers l'étude de quelques images d'un manuscrit byzantin méconnu : le *Parisinus graecus* 134 de la Bibliothèque nationale de France, *Porphyra* 20, 2013, p. 56-71. Pour le Taphou gr. 5 de Jérusalem, voir P. L. Vocotopoulos, *Μικρογραφίες των βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, Athènes – Jérusalem 2002. Pour le Paris gr. 135, enfin, voir l'article de C. Alcalay, Le *Parisinus graecus* 135 : un hommage à Jean Cantacuzène ? Étude historique d'un Livre de

étant souvent abordées dans la même étude. L'idée d'observer de près la mise en image des sentiments d'amitié provient de l'ouvrage magistral de Françoise Mies sur l'espérance de Job : parmi les quatre grandes parties qui traitent avec rigueur de l'espérance par le biais de la sémantique, la symbolique, la dramatique et la raison, nous avons particulièrement apprécié le chapitre sur la définition du Livre de Job comme drame, suivi d'une étude sur les actes de langage. Françoise Mies s'exprime ainsi : « Le livre de Job est un drame : son intrigue avance essentiellement selon le mode dramatique, c'est-à-dire par la parole, et donc par des actes de langage. Le langage peut être étudié sous divers aspects, et notamment en tant qu'acte[5]. » Au sein du corpus des Livres de Job byzantins, les actes de langage représentent aussi les marques d'amitié entre les personnages. L'abondance des scènes de discussion témoigne d'une grande diversité dans la mise en image des sentiments entre Job et ses amis, lesquels agissent comme une interface entre Job et les lecteurs.

Après avoir examiné le cycle d'images de chaque manuscrit du corpus, nous avons constaté qu'il n'y avait pas de changement progressif dans l'iconographie entre les Livres de Job anciens, où le cycle des dialogues n'est illustré que dans le Vat. gr. 749, et les témoins plus récents, qui multiplient les scènes de dialogue et ajoutent des épisodes illustrant le propos même de la discussion. Dans la plupart des manuscrits, les marques d'amitié correspondent au discours du moment et ne sont pas comprises dans l'évolution générale des sentiments des uns envers les autres : dans le Vat. gr. 749, par exemple, les trois amis ne se détournent jamais de Job et restent très attentifs à ses paroles. Dans d'autres manuscrits, en revanche, les amis, après avoir témoigné à Job une réelle compassion, réagissent fortement à ses paroles et en arrivent même à lui tourner le dos (fol. 167v du Vat. Pal. gr. 230). Les études sur l'importance des émotions dans les textes et les images sont actuellement un domaine en plein développement et ouvrent un vaste champ de recherches sur l'interprétation iconographique des textes[6]. Afin de montrer les diverses manières dont les sentiments d'amitié sont mis en image dans les Livres de Job, nous avons choisi de suivre le fil chronologique de l'histoire de Job à travers différents manuscrits sélectionnés pour leurs particularités iconographiques en rapport avec le texte de Job et les commentaires.

Job du XIVe siècle, *Byz.* 78, 2008, p. 404-480, ainsi que la thèse de J. M. Andrews, *Imagery in the Aftermath of the Crusades: A Fourteenth-Century Illustrated Commentary on Job (Paris, B. N., ms. graecus 135)*, University of California, Los Angeles, 2002, et celle, sous la direction de C. Jolivet-Lévy, de J. Devoge, *L'illustration du Livre de Job à l'époque paléologue : le Parisinus Graecus 135 de la Bibliothèque nationale de France*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

5. F. Mies, *L'espérance de Job*, Louvain 2006, p. 265.

6. B. H. Rosenwein, Emotion Words, dans *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, éd. D. Boquet et P. Nagy, Paris 2009, p. 93-106 ; J. Plamper, The History of Emotions: An Interview with William Reddy, B. Rosenwein, and Peter Stearns, *History and Theory* 49, 2010, p. 237-265 ; D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris 2015. Ces études complètent les écrits sur les gestes tels que l'ouvrage de J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990.

L'arrivée des amis de Job

Les trois amis viennent de trois régions différentes après avoir pris connaissance de tous les malheurs de Job, ce qui laisse supposer un laps de temps non négligeable bien que le narrateur ne le précise pas et que « le lecteur ignore dès lors tout de l'état d'âme de Job »[7]. Ce personnage, sa situation, ses sentiments, c'est à travers le regard des amis de Job que le lecteur les découvre. Dans un premier temps (Jb 2, 12), ils ne le reconnaissent pas ; ils sont tellement choqués par la vue de leur ami assis sur son tas de fumier qu'ils crient très fort, déchirent leurs vêtements et se mettent à pleurer. L'illustration du Paris. gr. 135 (fol. 40v) montre les trois amis qui viennent juste de s'asseoir auprès de Job (fig. 1). Ils ont déjà déposé leurs manteaux et leurs couronnes à côté d'eux. Éliphaz, le plus âgé, assis à l'orientale à même le sol, regarde Job avec compassion et le désigne de ses deux mains. Baldad, assis à côté d'Éliphaz, montre Job de la main droite tout en portant sa main gauche à la joue ; horrifié par la vision de Job couvert de plaies, il s'arrache la barbe. Sophar, le plus jeune des trois, est assis à droite, la tête penchée en avant ; il regarde le sol d'un air triste et commence à déchirer son vêtement. Par ce geste, il dévoile non seulement sa poitrine mais également son cœur, signe de son amitié envers Job.

Les manifestations d'amitié envers Job sont nombreuses et sincères de la part de ses amis. Baldad et Éliphaz figurent assis côte à côte sur le même plan au niveau de Job, si près que la main d'Éliphaz touche la limite du tas de fumier et s'introduit ainsi dans l'espace de son ami. Ils regardent tous les deux Job et tendent le bras droit vers lui : dans la composition de l'image, tout est prévu pour que l'œil du lecteur balaie dans un premier temps l'image de gauche à droite, dans le sens de la lecture, mais revienne sur Job dans un deuxième temps en suivant la dynamique des mouvements d'Éliphaz et de Baldad. Quant à Sophar, il joue un rôle essentiel dans la lecture des illustrations, montrant l'intensité de la douleur ressentie par ses amis et lui-même vis-à-vis de Job. En effet, Sophar n'est pas assis sur le même plan que les autres : légèrement éloigné à droite de l'image, il est mis en avant sur la bande herbeuse qui désigne le sol. En outre, il est plus grand que les autres personnages ; ce changement d'échelle lui confère une importance non seulement au sein de l'image étudiée mais également par rapport à la suivante, illustrée sur la page d'en face (fol. 41r) : l'imposante figure de Sophar dans la première illustration fait pendant à la stature des personnages de la deuxième. Enfin, par le geste de déchirer sa tunique, Sophar introduit la scène du fol. 41r où les trois amis se mettent de la terre sur la tête en signe de deuil et de douleur. Le jeune ami de Job a ainsi été créé comme un élément de pivot entre les deux illustrations qui se font face et ont été conçues comme un diptyque. Tous ces détails introduisant la scène du fol. 41r n'empêchent cependant pas Sophar d'appartenir à la scène du fol. 40v : il a beau regarder le sol, sa tête reste inclinée vers Job, les sourcils froncés et les commissures des lèvres tombantes.

7. Mies, *L'espérance de Job* (cité n. 5), p. 312.



Fig. 1 – Les amis de Job s'asseyant à ses côtés (Jb 2, 12), Paris, BnF gr. 135, fol. 40v (photo : BnF)

Si ses amis viennent auprès de lui emplis de compassion et de tristesse, Job, en revanche, s'en détourne, comme l'indique la posture de sa tête, de ses épaules et de ses bras, dirigés vers la gauche. Il adopte peut-être une attitude de crainte ou de honte, redoutant la pitié ou les reproches de ses amis ; dans tous les cas, sa première réaction devant leur arrivée évoque nettement le rejet. Cette interprétation du texte est propre au Paris gr. 135 : dans les autres manuscrits consultés[8], Job accueille ses amis, si ce n'est à bras ouverts, du moins sans leur tourner le dos. Dans les commentaires, aucune indication n'éclaire le comportement de Job en général ni ne justifie cette illustration du rejet dans le Paris gr. 135 en particulier, à moins qu'on ne la mette en parallèle avec une citation de Jean Chrysostome annonçant la teneur de la situation future : « La présence est amicale mais l'exhortation ne l'est pas[9]. »

Une fois arrivés, les trois amis s'assoient à côté de Job pendant sept jours et sept nuits, en silence (Jb 2, 13). Parmi les nombreux témoins illustrant ce passage[10], le Venise gr. Z 538 (fol. 27r) présente cette scène de façon très détaillée (fig. 2). Les personnages sont divisés en deux groupes : les trois amis en haut et Job seul, juste en dessous. Les images sont entourées d'un cadre doré et possèdent une bordure commune, l'ensemble formant un T. Les trois amis de Job, assis par terre, sont présentés du plus jeune (Sophar) au plus âgé (Éliphaz). Les personnages emplissent le champ au point que le cadre touche aussi bien la tête que les pieds ; les amis de Job occupent ainsi tout l'espace de l'image, sur un fond où une bande bleue marque le ciel et une autre marron et ocre la terre, semée de brins d'herbe en premier plan. Sur ce décor sommaire se détachent les trois figures qui prennent des postures affligées. Sophar, imberbe, aux cheveux bruns, penche la tête vers le sol comme s'il regardait dans le vide et pose la main droite sur son cœur pour montrer à quel point il se sent en empathie avec Job. Baldad penche la tête de façon symétrique à celle de Sophar et regarde aussi dans le vide. Il appuie son visage sur la main droite et pose le coude sur son genou. Les épaules voûtées, en écho aux lignes tombantes de la moustache et des sourcils, révèlent son chagrin. Sophar et Baldad forment un duo tandis qu'Éliphaz est relégué à l'extrémité droite de l'image, son habit touchant même le cadre. Le vieil ami à la barbe et aux cheveux blancs rentre la tête dans ses épaules comme s'il souhaitait se protéger lui aussi du malheur de Job. Comme Sophar, il pose la main droite sur son cœur. Sa moustache, ses longs sourcils et ses yeux tombants expriment sa tristesse : il est préoccupé par la situation de Job.

8. Vat. gr. 749 (fol. 29v), Venise gr. Z 538 (fol. 26v), Sinaï gr. 3 (fol. 30v en haut), Vatopédi 590 (fol. 23r), Taphou 5 de Jérusalem (fol. 42v), Vat. gr. 1231 (fol. 91r), Paris gr. 134 (fol. 46r), Vat. Pal. gr. 230 (fol. 55r), Barocci gr. 201 d'Oxford (fol. 46r), Laud gr. 86 d'Oxford (p. 63).

9. U. et D. Hagedorn, *Die älteren griechischen Katenen zum Buch Hiob*, 4 vol., Berlin – New York 1994-2004, t. 1, p. 272.

10. Vat. gr. 749 (fol. 30r), Sinaï gr. 3 (fol. 30v en bas), Vatopédi 590 (fol. 23v), Taphou 5 de Jérusalem (fol. 43r), Vat. gr. 1231 (fol. 91v), Paris gr. 134 (fol. 46v), Paris gr. 135 (fol. 41r), Vat. Pal. gr. 230 (fol. 55v), Barocci gr. 201 d'Oxford (fol. 46v), Laud gr. 86 d'Oxford (p. 64).



Fig. 2 – Les amis de Job partageant sa douleur (Jb 2, 12-13), Venise, Bibliothèque Marcienne, gr. Z 538, fol. 27r (d'après Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts*, p. 144, fig. 147)

Job, imberbe, est assis tout nu sur son tas de fumier, le corps couvert de plaies rouges et de croûtes noires. Il regarde dans le vide, la main droite posée sur le genou gauche ; il appuie son coude gauche dessus et sa joue sur la main gauche, les doigts repliés. Son dos voûté souligne sa lassitude et sa fatigue. Contrairement à ses amis qui occupent toute la hauteur de l'image, Job est replié sur son tas de fumier, sur un grand fond de ciel bleu.

Les amis de Job montrent ouvertement leur empathie et les vrais sentiments qu'ils éprouvent à son égard. La composition est conçue de façon à souligner les liens que les amis de Job tentent de tisser avec lui : la main gauche des trois hommes est systématiquement dirigée vers le bas, c'est-à-dire vers Job qui se situe en dessous. Même le double cadre indique qu'ils partagent une bordure et ne sont donc pas totalement séparés dans l'image. Stylistiquement, les plis des vêtements marquent des lignes qui se dirigent vers Job : le V entre les jambes de Sophar, le grand V de la tunique bleue de Baldad et les longs plis qui partent du genou gauche d'Éliphaz. Toute la scène se déroule dans le silence. Personne ne parle, aucun geste de parole n'est représenté, aucun regard ne se croise.

À ce stade, le texte ne dit rien de la relation de Job avec ses amis. Ces derniers se comportent de la façon la plus digne qui soit : ils accompagnent Job dans sa douleur et son deuil, et, assis à côté de lui, respectent son silence. S'il s'agit d'une sorte de communion de la part des amis, qu'en est-il pour Job, dont le narrateur ne précise pas les pensées à ce moment-là de l'histoire ? Dans les commentaires de la fin du chapitre 2, Jean Chrysostome reconnaît que les amis compatissent en toute sincérité avec Job mais que cela ne durera pas[11]. En revanche, il n'est jamais question de l'attitude de Job. Il n'adresse pas la parole à ses amis à leur arrivée mais cette action n'est pas signalée comme telle : elle se déduit de l'absence de dialogues dans le texte. L'image du codex gr. Z 538 de Venise montre à la fois la véritable amitié d'Éliphaz, de Baldad et de Sophar envers Job et l'indifférente passivité de ce dernier à leur arrivée. Job, en effet, ne fait aucun effort pour échanger avec ses amis. Son enfermement sur lui-même est souligné par sa posture en symétrie inversée, par rapport à celle de Baldad, comme s'il s'opposait à la présence de ses amis. L'illustration va donc ici bien plus loin que le texte et son exégèse littéraire : elle permet au lecteur de prendre rapidement la mesure de la tension entre Job et ses amis.

11. Hagedorn, *Die älteren griechischen Katenen* (cité n. 9), t. 1, p. 278.

Le premier acte de langage et sa réponse

Après sept jours et sept nuits de silence, Job prend enfin la parole (chapitre 3). Il ne s'adresse à personne en particulier malgré la présence de ses amis : il commence une lamentation sans retenue où il va jusqu'à regretter d'être né. La miniature du Paris gr. 135 (fol. 48v) illustre les versets 13-15 du chapitre 3 en y représentant Job et ses amis ainsi que le propos même : « Étendu maintenant, je serais tranquille et, en dormant, je me reposerais avec des rois, des conseillers du pays, qui s'enorgueillissaient de leurs épées, ou bien avec des chefs ayant beaucoup d'or, qui ont rempli leurs maisons d'argent »[12] (fig. 3). Job occupe le centre de la scène, assis sur le grand tas de fumier qui attire le regard du lecteur. Derrière son dos se trouvent trois cercueils de roi, de chef et de conseiller, tandis que face à lui se tiennent ses amis. Cependant il ne les regarde pas : tête baissée, les yeux tournés vers le sol, un tesson dans la main, les genoux fléchis, il se lamente. La parole en elle-même n'est pas traduite par un geste particulier de Job mais par la forte réaction de ses amis, témoignant ainsi d'une attention très soutenue à son discours. Éliphaz regarde le visage de Job et écarte les bras en signe d'écoute, comme s'il s'ouvrait à la parole de son ami. Il est tellement proche de Job que sa main droite passe devant le tas de fumier, de manière à inscrire les deux personnages dans le même plan. On ne voit pas de différence entre Baldad et Sophar mais ils sont tous les deux très choqués par les paroles de Job. Celui de droite en perd l'équilibre et tombe en arrière, le bras droit levé devant lui comme pour se protéger ; le troisième porte la main sur sa joue en signe de douleur et de compassion, la tête penchée sur le côté et le regard dirigé vers Job. Les trois amis sont tournés vers Job et se sentent concernés par ses paroles alors que Job lui-même ne leur prête pas attention. Le fait de se lamenter devant ses amis pourrait pourtant indiquer que Job est conscient de leur présence et qu'il leur fait confiance[13]. Dans les commentaires, aucune allusion n'est faite à la présence des amis ou à l'attitude de Job à leur égard. La scène du fol. 48v avec les cercueils prend une place importante dans la page mais ne crée pas de liens visuels particuliers avec Job ou ses amis ; elle illustre simplement les propos de Job en parallèle avec les commentaires qui évoquent la mort.

Au chapitre 4, Éliphaz, introduit par le narrateur dans une sorte de didascalie (verset 1), prend la parole avec vivacité : « On ne t'a pas parlé souvent dans la peine ? Mais la violence de tes paroles, qui la supportera ? » (verset 2). Cette scène est représentée dans la plupart des Livres de Job illustrés[14] ; nous avons choisi comme témoin le Patmos gr. 171 (page 75)

12. Taphou 5 de Jérusalem (fol. 50v) pour la scène de Job avec ses amis et le Laud gr. 86 (p. 76) pour les deux scènes.

13. Mies, *L'espérance de Job* (cité n. 5), p. 273.

14. Vat. gr. 749 (fol. 50v), Vatopédi 590 (fol. 32v), Taphou 5 de Jérusalem (fol. 55v), Vat. gr. 1231 (fol. 112r), Paris gr. 134 (fol. 55v), Paris gr. 135 (fol. 53v), Vat Pal. gr. 230 (fol. 66v), Barocci gr. 201 d'Oxford (fol. 56r), Laud gr. 86 d'Oxford (p. 84).

Fig. 3 – Premier discours de Job (Jb 3, 13-15), Paris, BnF gr. 135, fol. 48v (photo : BnF)



Fig. 4 – Premier discours d'Éliphaz (Jb 4, 1-2), Patmos, monastère Saint-Jean-le-Théologien gr. 171, p. 75 (d'après PAPADAKI-OEKLAND, *Byzantine Illuminated Manuscripts*, p. 182, fig. 196).

dont la sobriété caractéristique du style souligne fortement le lien entre Job et ses amis (fig. 4). Ils sont tous assis sur un plan d'égalité, les trois amis sur un banc, Job sur son tas de fumier. Bien qu'ils se situent au même niveau, le contraste est fortement marqué entre les trois amis richement vêtus, portant une sorte de couronne sur la tête et Job, nu de la tête aux pieds. Éliphaz occupe à juste titre le centre de l'image : c'est lui qui a la parole. Il s'adresse à Job en écartant les bras – pour souligner le développement et la force de son discours – et lui parle en le regardant dans les yeux. Job, lui, accueille le discours d'Éliphaz par un geste d'écoute du bras droit et reflète ainsi l'attitude de son ami, créant une interaction gestuelle entre les deux. En revanche, il ne lève pas les yeux vers Éliphaz mais dirige son regard vers le bas de l'image, du côté du lecteur. Les deux autres amis sont assis à gauche de l'image, sur le banc, à côté d'Éliphaz. Sophar, le plus jeune, est tourné vers la droite, c'est-à-dire vers Job et Éliphaz ; il tend son bras droit à la fois en signe d'écoute et en geste de présentation, comme s'il invitait le lecteur à bien lire le texte pour mieux comprendre les paroles d'Éliphaz et guetter la réaction de Job. Baldad, tourné vers Sophar mais le regard appelant celui du lecteur, reprend ce geste de façon encore plus prononcée : en faisant passer son bras droit devant lui, il désigne du doigt Éliphaz, celui qui parle et qu'il faut écouter. Sa tenue, de couleur rouge vif, attire l'œil et souligne de cette façon son rôle d'admoniteur dans l'image.

Dans cette scène, bien que Job n'échange pas de regard avec ses amis, les interactions sont nombreuses : Sophar et Baldad portent une très grande attention aux paroles d'Éliphaz et encouragent fortement le lecteur à les suivre ; Éliphaz lui-même est plein d'éloquence, comme en témoignent ses bras largement ouverts. Bien qu'il ait commencé par des paroles bien senties à l'égard de Job, la suite de son discours exprime sa confiance en son ami ; il lui dit de garder espoir. Dans son article sur la théologie des amis de Job, Émile Nicole résume ainsi le premier tour de parole d'Éliphaz : « Bien loin d'aborder Job comme un coupable qui devrait reconnaître ses torts, le premier des trois amis s'adresse à lui comme à un juste qui, dans le malheur qui le frappe, devrait faire confiance à Dieu au lieu de se désespérer et de se plaindre comme il vient de le faire[15]. » Le fait qu'Éliphaz prenne la parole déclenche le début de l'action principale du livre, à savoir les discours successifs. Job est très attentif aux paroles même s'il ne regarde pas Éliphaz : il écoute et réagit. L'image développe le texte d'une tout autre façon que les commentaires, qui décortiquent la teneur des propos d'Éliphaz sans évoquer l'attitude des personnages. L'un des commentateurs va jusqu'à dire que le diable, voyant les trois amis compatir avec Job, détourne leur sympathie silencieuse au bout de sept jours afin de les inciter à parler et à blesser Job[16]. L'arrivée des trois protagonistes serait ainsi interprétée comme l'ultime malheur de Job, incompris par ses amis.

Les autres cycles de discours

Dans le premier cycle du débat, Baldad et Sophar suivent le fil conducteur du discours d'Éliphaz mais dans le deuxième cycle, « la note dominante des discours des amis de Job est la description du sort tragique du méchant », où « [...] l'intention des trois sages est plutôt d'avertir leur ami des malheurs qui le guettent parce qu'il tient des discours semblables à ceux des méchants »[17]. C'est là leur reproche majeur à Job. Les miniatures du corpus poétique du Livre de Job illustrent abondamment tous ces passages où est décrit le sort réservé aux impies, mais la représentation de Job et de ses amis en pleine discussion n'est pas oubliée non plus. Quand c'est au tour d'un ami de répondre, il est parfois représenté seul, comme c'est le cas de Sophar dans le Paris gr. 134 (fol. 124v). Cette illustration du verset 26 (chapitre 20) montre la façon dont l'impie peut être châtié : « le rongera un feu qui ne brûle pas » (fig. 5). Parmi les manuscrits où ce passage est mis en image, la scène du Paris gr. 134 est la seule à présenter Sophar et Job ensemble[18].

15. É. Nicole, La théologie des amis de Job, *Théologie évangélique* 4 (nº 1A), 2005, p. 3-17, ici p. 6.
16. Hagedorn, *Die älteren griechischen Katenen* (cité n. 9), t. 1, p. 321.
17. Nicole, La théologie des amis de Job (cité n. 15), p. 9.
18. Taphou 5 de Jérusalem (fol. 151v), Paris gr. 135 (fol. 147r), Vat. Pal. gr. 230 (fol. 144v), Laud gr. 86 d'Oxford (p. 240).



Fig. 5 – Dernier discours de Sophar (Jb 20, 26), Paris, BnF gr. 134, fol. 124v (photo : Bnf)

Job, nimbé, assis à gauche sur son tas de fumier, écoute avec sérieux le discours de Sophar. Il pose les mains sur ses genoux serrés, avec son tesson, et regarde Sophar au-delà de la scène qui occupe le centre de l'image. Sophar, de la même taille que Job, est assis à droite de l'image sur un siège confortable devant une colline bleue et tend le bras vers la scène du milieu tout en levant les yeux vers le demi-cercle bleu qui symbolise le ciel, c'est-à-dire Dieu. Du ciel tombe une pluie de feu qui « ne brûle pas » et arrose l'impie assis de face au milieu de l'image, à l'intersection des deux collines. Le personnage, jeune, de petite taille par rapport à Job et à Sophar, croise les bras devant son torse dénudé et regarde le lecteur dans les yeux. Vêtu seulement d'un pagne rouge, il reçoit sans broncher le feu sur la tête et les épaules. Cet impie incarne ce que redoute Sophar : que Job finisse par fléchir dans sa foi et proférer des paroles mauvaises qui lui vaudraient le châtiment. Le personnage serait donc le reflet potentiel de Job dans l'image. En désignant l'impie, Sophar désigne aussi Job qu'il ne regarde plus. À l'inverse de Job, tourné vers lui, Sophar se décale légèrement vers la droite de l'image, alors que sa tête est dirigée vers le ciel, à gauche ; la torsion de son corps souligne ainsi le rejet qu'il a de Job.

Dans les commentaires, rien n'est dit sur la relation entre Job et Sophar ; seul Olympiodore annonce, dans le préambule au chapitre 20, que Sophar espérait ne plus avoir à répondre à Job, mais que le voyant repousser tous les arguments de ses amis, il se sentit obligé de remettre encore une fois les choses au clair aussi bien pour Job que pour Éliphaz et Baldad[19].

19. Hagedorn, *Die älteren griechischen Katenen* (cité n. 9), t. 2, p. 311.

La mise en page de l'image ainsi que sa composition accompagnent le texte tout en illustrant ce qui n'est pas dit mais qu'on peut sous-entendre. Le cadre rouge de l'image fait en effet écho aux contours du ciel, du tas de fumier et de l'auréole de Job ; cette couleur vive est également utilisée pour le pagne de l'impie, le coussin, la tunique et les chausses de Sophar. Elle attire particulièrement l'œil du lecteur sur le feu tombant du ciel sur l'impie : le jet de flammes se détache sur le fond blanc de la page et crée un lien direct avec la phrase écrite en rouge juste au-dessus de la scène « le rongera un feu qui ne brûle pas ». Le lien entre l'image et le texte est donc très serré, mettant en valeur non seulement la teneur du discours de Sophar mais aussi les relations entre les deux protagonistes.

Le dernier mot de Job

Le troisième cycle de discours s'achève par la réponse de Job à Baldad (chapitres 26 et 27) et le silence de Sophar, resté à court d'arguments. Ensuite, Job enchaîne sur un monologue dans lequel il énonce les dernières choses qu'il souhaite dire (chapitres 28-31). Le passage où Job commence à évoquer le passé, sa vie heureuse (chapitre 29), est annoncé par le narrateur sous forme de didascalie, mettant ainsi en scène le nouveau volet du discours (verset 1). Job s'adresse à ses trois amis en leur demandant de façon oratoire qui pourrait lui rendre les jours d'antan où Dieu veillait sur lui (verset 2). La plupart des Livres de Job illustrés contiennent une image de ce passage montrant Job face à ses trois amis[20] ; le codex Lavra B 100 du Mont Athos (fol. 124r) en est très représentatif (fig. 6).

Job, nimbé, est assis sur son tas de fumier rendu ici par un monticule qui occupe toute la partie gauche de la composition. Il tient un tesson dans la main droite et se tourne de trois quarts vers ses amis à droite, leur adressant de sa main gauche un geste d'allocution. En tant que personnage principal, Job apparaît au premier plan de l'image, ses pieds reposant sur la bande dorée faisant office de sol. Il est mis en valeur par sa grande taille et le tas de fumier déborde largement sur la colline bleue devant laquelle sont assis ses amis, placés du plus âgé au plus jeune. Éliphaz, assis à la limite du tas de fumier mais sans la dépasser, se tourne vers ses deux compagnons et leur jette un regard affligé. Le rendu de sa barbe blanche souligne ses lèvres serrées et tombantes, donnant au personnage un air grave et triste. Il désigne ses amis de la main droite, signe qu'il écoute bien les paroles de Job mais qu'il prend à témoin ses compagnons. Tout en penchant la tête vers Éliphaz, Baldad joue le rôle d'admoniteur en regardant le lecteur dans les yeux. Il pose la main gauche sur sa jambe tandis qu'il lève sa main droite, paume en avant, comme s'il rejetait les paroles de Job ou signifiait qu'il ne peut plus argumenter, qu'il a atteint ses limites. Sophar, imberbe, adopte la même attitude

20. Vat. gr. 749 (fol. 179v), Taphou 5 de Jérusalem (fol. 186r), Vat. gr. 1231 (fol. 337r), Vat. gr. 751 (fol. 117v), Paris gr. 134 (fol. 149v), Paris gr. 135 (fol. 181r), Vat. Pal. gr. 230 (fol. 175r), Barocci gr. 201 d'Oxford (fol. 178v), Laud gr. 86 d'Oxford (p. 303).



Fig. 6 – Dernier discours de Job (Jb 29, 1-2), Athos, monastère de la Grande Lavra, gr. B 100, fol. 124r (d'après PAPADAKI-OEKLAND, *Byzantine Illuminated Manuscripts*, p. 186, fig. 203)

que Baldad avec la main gauche posée sur le genou et la main droite levée, paume en avant. En revanche, il détourne les yeux à l'extérieur de la composition comme s'il regardait une autre personne ou comme s'il s'absentait de la scène, refusant d'écouter Job. Les trois amis sont assis très près les uns des autres, comme s'ils faisaient front commun face à Job. Aucun regard ne se croise, il n'y a pas d'échange entre eux à part le geste d'Éliphaz faisant le lien entre Job en train de parler et ses deux compagnons qui regardent ailleurs. La scène est coupée en son centre par le grand trait noir qui délimite le tas de fumier, accentuant encore la séparation entre Job et ses amis. Seul Job, l'orateur dans cette scène, lève les yeux vers ses amis, ce qui instaure un lien visuel et gestuel avec eux.

Dans les commentaires qui suivent, la relation entre Job et ses amis n'est pas mentionnée directement. Cependant Julien l'Arien interprète le verset 2 ainsi : quand Job évoque sa vie heureuse, ses nombreux enfants, ses grandes richesses, sa sagesse, il veut démontrer à ses amis qu'avant son malheur il était sur le point d'atteindre son objectif ultime, à savoir réussir à mener une vie pieuse. Contrairement à la situation actuelle dont il n'est pas responsable, il était bel et bien responsable de sa vie d'antan, une vie qu'il jugeait conduite au mieux[21]. Job a donc encore l'espoir que ses amis l'entendent, comme en témoigne son geste de parole. Les amis, en revanche, se retranchent devant ce discours et ne sont pas capables de s'entendre

21. HAGEDORN, *Die älteren griechischen Katenen* (cité n. 9), t. 3, p. 80.

entre eux, même s'ils font bloc devant Job. Ils ne savent plus quoi dire et commencent peut-être à regretter leurs reproches. L'illustration du Lavra B 100 montre les divergences entre les personnages, insufflant une dynamique dans une scène sans action narrative et dont le contenu dramatique réside uniquement dans le discours.

Job termine son monologue en criant son innocence et en appelant une réponse de Dieu. Les trois amis restent silencieux, car ils reconnaissent en Job l'homme juste et pieux qu'ils ont toujours connu ; ils attendent aussi la réponse de Dieu, eux-mêmes n'ayant pas réussi à comprendre Job. Les trois cycles de discussion s'achèvent ainsi dans un silence non plus de douleur et de compassion mais d'espérance. Le fait que les amis de Job restent près de lui en attendant la réponse de Dieu montre qu'ils tiennent encore à Job : ils ne le quittent pas pour rentrer chez eux et subissent à leur tour la colère divine. Dieu s'adresse uniquement à Éliphaz et lui reproche de n'avoir pas parlé correctement de Lui, contrairement à Job (chapitre 42, versets 7-10). Il faudra donc faire des offrandes à Job afin qu'il intercède ensuite pour ses amis. Malgré sa colère, Dieu fait confiance à Éliphaz et « Job se découvre capable de faire de même »[22]. Grâce à la parole divine, l'amitié et la confiance réapparaissent entre Job et ses amis.

L'étude de ces six illustrations sur l'amitié dans les Livres de Job byzantins montre à quel point les images et les commentaires se complètent pour donner au texte de Job une interprétation vive et spirituelle. Dans les scènes de discussion, en effet, le narrateur passe sous silence l'attitude des protagonistes, même celle de Job qui est pourtant le personnage principal de l'ouvrage. Les commentateurs du texte décortiquent les discours de Job et de ses amis avec précision, cherchant des explications, justifiant certaines pensées ou actions des personnages. En revanche, ils ne décrivent pas leur comportement au moment où ils parlent ; ce détail devient pourtant capital lorsqu'il s'agit de dessiner, de la façon la plus juste possible, les protagonistes dans des postures d'écoute ou de prise de parole et de montrer leurs réactions de manière convaincante. Si le lecteur imagine la scène quand elle n'est pas illustrée, le dessinateur réfléchit à la manière dont il doit représenter les personnages tout en restant fidèle au texte de Job. Le « dessinateur » est la personne qui trace concrètement l'esquisse de l'image mais nous supposons que celle-ci ne prend pas seule toutes les décisions : les scribes, peintres, conseillers ou commanditaires ont bien sûr leur mot à dire pour chaque illustration, notamment comment interpréter le texte et comment composer l'image[23].

22. Mies, *L'espérance de Job* (cité n. 5), p. 295.

23. J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois (Vaticanus graecus 333)*, Paris 1973, ici p. 9 et p. 25. J. Lowden, The Transmission of "Visual Knowledge" in Byzantium through Illuminated Manuscripts: Approaches and Conjectures, dans *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, éd. C. Holmes et J. Waring, Leyde – Boston – Cologne 2002, ici p. 68. R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca 900 - ca 1470)*, Amsterdam 1995, ici p. 384. A. Cutler, Artisti e modelli a Bisanzio, dans *Arti e storia nel Medioevo*. 1, *Tempi, Spazi, Istituzioni*, éd. E. Castelnuovo et G. Sergi, Turin 2002, p. 701-731, ici p. 724. J. M. Andrews, *Imagery* (cité n. 4), ici p. 102 et p. 104.

Mais même si les consignes sont très strictes, le dessinateur garde toujours une part de liberté dans son œuvre : il improvise un geste, crée des liens visuels avec le lecteur ou entre les personnages, alors que ces détails ne sont mentionnés nulle part dans les textes.

Nous avons remarqué que les commentaires du texte de Job n'inspiraient pas les dessinateurs de manière directe ; cependant, si la tradition iconographique des Livres de Job illustrés entre régulièrement en ligne de compte dans la composition de l'image, on note, au niveau des détails iconographiques, des différences qui permettent aux nouvelles images de créer une atmosphère particulière mettant le texte de Job en valeur d'une manière légèrement différente. Prenons l'exemple du passage Jb 29, 1-2 et observons les manuscrits dans l'ordre chronologique. Dans le Vat. gr. 749 (fol. 179v), les trois amis de Job sont assis à gauche de l'image du plus jeune au plus vieux, et de plus en plus haut pour montrer leur proximité avec Job. Sophar et Éliphaz désignent Job du doigt. Ils sont tous les trois tournés vers leur ami et l'écoutent avec attention. Job, nimbé, est assis à droite de l'image et parle, la paume de la main droite tournée vers l'extérieur. Dans le Vat. Pal. gr. 230 (fol. 175r), Job, nimbé, s'adresse à un seul ami qui tend le bras en signe d'écoute mais tourne la tête vers le lecteur ; l'image est structurée par deux collines sur un fond uni. Dans le Vat. gr. 1231 (fol. 337r), la même structure du paysage est reprise, avec Job nimbé à gauche en train de parler et ses trois amis assis à droite du plus âgé au plus jeune, de taille plus petite ; les trois compagnons regardent Job d'un air concentré, les deux premiers lui tendant le bras en signe d'écoute. Dans le Lavra B 100 (fol. 124r), on retrouve les deux collines sur fond uni, Job, nimbé, assis à gauche en train de parler et les trois amis alignés, assis à droite du plus âgé au plus jeune ; en revanche, aucun d'eux ne regarde Job : Éliphaz, tourné vers ses amis, les désigne de la main tandis que Baldad fixe le lecteur et que Sophar dirige le regard vers sa gauche, les deux ayant la paume tournée vers l'extérieur. Dans le Barocci gr. 201 d'Oxford (fol. 178v), Job, nimbé, de grande taille par rapport à ses amis, est assis à gauche et tend le bras en signe de parole tandis qu'Éliphaz l'écoute ; les deux autres amis se concertent, le tout sur fond uni avec un même paysage. Dans le Vat. gr. 751 (fol. 117v), la structure du fond ne reprend pas celle avec les deux collines et l'esquisse montre Job nimbé à gauche, en train de parler à ses trois amis assis en cercle à droite de l'image, du plus âgé au plus jeune ; ils sont tous les trois tournés vers Job mais le troisième, Sophar, est placé presque de dos par rapport au lecteur, une attitude que l'on ne trouve pas dans les autres manuscrits. Dans le Paris gr. 134 (fol. 149v), Job, nimbé, est assis à gauche et s'adresse à ses trois amis qui le regardent, assis à droite sur des chaises curules du plus âgé au plus jeune. Éliphaz se tourne vers Job tout en désignant ses amis derrière lui tandis que Baldad tend la main gauche vers Job (ou vers Éliphaz) et que Sophar se contente d'observer ses compagnons ; la scène est placée devant le schéma des deux collines sur fond uni. Dans le Taphou 5 de Jérusalem (fol. 186r), Job, l'auréole confondue avec le fond doré, assis à gauche sur son tas de fumier, tend la main vers le seul ami présent dans la scène, qui l'écoute d'un air sérieux, les deux mains posées sur les genoux. Le fond de l'image est constitué d'une bande herbeuse et d'un ciel doré uni. Dans le Paris gr. 135 (fol. 181r), Job est assis à gauche de l'image, sans nimbe, et semble s'adresser au ciel tandis qu'un seul

ami est assis à droite, une main sur la hanche et l'autre désignant le sol entre ses jambes, comme s'il rappelait à Job que c'est à lui qu'il parle et non à Dieu, alors que dans le texte Job évoque les « jours d'antan où Dieu me gardait ». Dans le Laud gr. 86 d'Oxford (page 303), Job parle à ses trois amis, avec leur escorte de serviteurs au fond.

On constate ainsi que les manuscrits des XIIe-XIIIe siècles reprennent un schéma de composition d'image peu variable qui comprend deux collines sur fond uni, Job nimbé à gauche et les trois amis assis à droite, du plus âgé au plus jeune ; en revanche, la taille des personnages, leurs attitudes et leurs gestes ne sont jamais identiques et chaque manuscrit apporte sa touche personnelle à l'illustration du passage Jb 29, 1-2. Le Vat. gr. 751, pourtant proche du Barocci gr. 201 d'Oxford, ne reprend pas le schéma iconographique des deux collines. Le Vat. Pal. gr. 230, du XIe siècle, conserve le fond habituel mais ne présente qu'un seul ami de Job, comme le Taphou 5 de Jérusalem et le Paris gr. 135, deux manuscrits du XIVe siècle. L'iconographie de ce dernier, qui illustre le texte de Job d'une façon plus littérale que les manuscrits précédemment cités, n'est cependant pas reprise dans le Laud gr. 86 d'Oxford, une copie directe du Paris gr. 135[24] : le dessinateur représente non pas un mais trois amis, comme dans le Vat. gr. 749 du IXe siècle ou les manuscrits des XIIe-XIIIe siècles. Chaque manuscrit illustre à sa façon l'amitié entre Job et ses amis et, bien que les structures générales de l'image soient parfois identiques, le détail des attitudes et des gestes des personnages montre que le dessinateur possède bel et bien une certaine liberté dans ses images, ce qui lui permet d'apporter sa touche personnelle à l'histoire de Job et d'y intégrer le lecteur.

Les illustrations relatives au début des chapitres scandent le texte de Job en soulignant les articulations dramatiques de l'histoire ; elles mettent également en valeur l'interaction entre Job et ses amis, et les sentiments qu'ils éprouvent chacun au cours de cette épreuve. L'importance du sentiment et de sa mise en image invite ainsi le lecteur à réfléchir sur le texte et surtout à vivre lui aussi l'histoire en interaction avec Job et ses amis.

24. DEVOGE, *L'illustration du Livre de Job* (cité n. 4), t. 1, p. 103-104 ; S. PAPADAKI-OEKLAND, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job* (cité n. 3), p. 405.

LES RELIQUES DU RELIQUAIRE DE JAUCOURT*

Jannic DURAND

Acquis par le musée du Louvre en 1915, le reliquaire provenant de l'église champenoise de Jaucourt (Aube) compte au nombre des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie byzantine mais aussi de l'orfèvrerie gothique française. Il doit en partie sa célébrité au fait qu'il associe depuis le XIVe siècle une staurothèque byzantine, la seule complète encore aujourd'hui conservée en France, à deux beaux anges gothiques d'argent doré qui, agenouillés et disposés sur un entablement de cuivre doré, paraissent la soutenir de leurs mains (fig. 1a). Comme l'atteste l'inscription en français gravée sur la base, c'est « Marguerite d'Arc, dame de Jaucourt », dont on sait par ailleurs qu'elle était veuve d'Érard II de Jaucourt mort à la bataille de Crécy en 1346, qui « fit ainsi à estoffer », avant que la seigneurie de Jaucourt ne retourne en 1367 aux mains des ducs de Bourgogne, le « saintuaire où il a de la Vraie Croix ».

Abrité durant des siècles dans la petite localité rurale de Jaucourt blottie au pied d'un coteau de vignes, le reliquaire s'est longtemps trouvé un peu à l'écart des routes des savants d'Ancien Régime, même si sa présence est signalée dans l'église paroissiale au XVIIIe siècle[1]

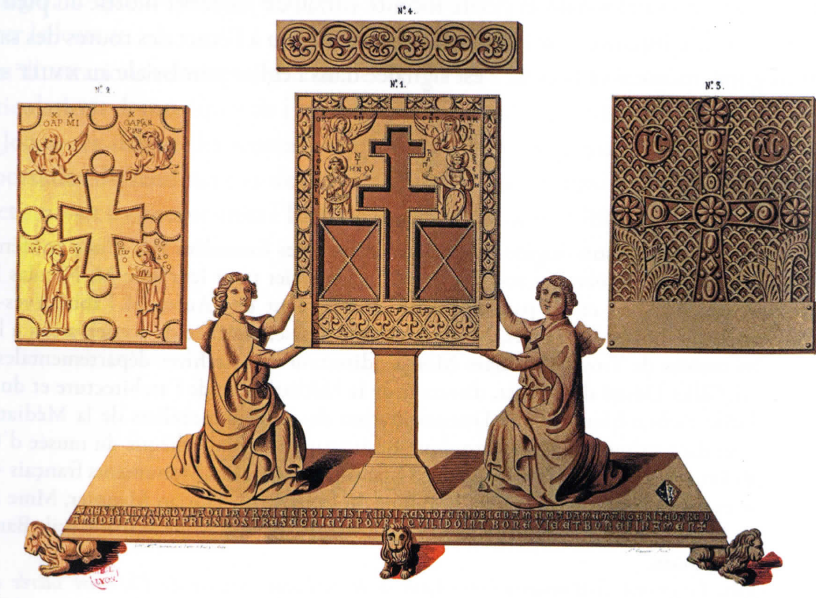
* La présente étude tire son origine de quelques remarques formulées lors d'une conférence à l'Auditorium du Louvre le 12 octobre 2005. Je souhaite remercier pour leur aide M. Nicolas Dohrmann, directeur des Archives et du patrimoine du département de l'Aube, M. l'abbé Yves-Marie Cacheux, archiviste du diocèse de Troyes, Mme Véronique Masse, attachée de conservation à la Documentation des musées de Troyes, M. Alain Morgat, directeur des Archives départementales de la Haute-Marne, M. Gilles Désiré dit Gosset, directeur de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Mme Gaëlle Pichon-Meunier à la Documentation des Objets mobiliers de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Mme Véronique Beauregard à la Bibliothèque du musée d'Orsay, Mme Corinne Belier, directrice, et Mme Stéphanie Quantin au musée des Monuments français – Cité de l'architecture et du Patrimoine, ainsi que, au musée du Louvre, M. Florian Meunier, Mme Anne-Myrtille Renoux, Mme Christine Duvauchelle, Mme Christine Chabod, Mme Marie-Cécile Bardoz et Mme Dorota Giovannoni.

1. L. MORERI, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, Paris 1759, t. 8, p. 118 ; *Supplément aux anciennes éditions du grand dictionnaire*, Amsterdam – La Haye – Utrecht 1716, t. 2, p. 638 : « Il y a même dans l'église paroissiale de Jaucourt une ancienne relique qui est un morceau de la Vraye Croix, renfermé dans une boëte de vermeil doré, sur quoi il est écrit en lettres gothiques, *Jeanne d'Albret, dame de Jaucourt.* »

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.



a



b

Fig. 1 – a) Le reliquaire de Jaucourt, Paris, musée du Louvre (photo : RMN – Grand Palais [musée du Louvre] / J.-G. Berizzi)
b) Le reliquaire de Jaucourt, chromolithographie (photo : *Portefeuille archéologique de la Champagne*, 1861, pl. 3)

et sous la Révolution[2] qui l'épargne. Il n'échappe pas en revanche, au XIXe siècle, à l'intérêt enthousiaste des découvreurs du Moyen Âge. Dès 1856, les inscriptions grecques de la staurothèque sont relevées par Henri d'Arbois de Jubainville dans l'*Annuaire de l'Aube*[3], qui suit de peu la notice du reliquaire publiée par l'abbé Edme-Nicolas Tridon dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne* où cette dernière est accompagnée d'une chromolithographie, technique alors en plein essor (fig. 1b)[4]. Trois ans plus tard, en 1859, Eugène Didron assoit la notoriété de l'objet en en donnant à son tour une notice dans les *Annales archéologiques*, agrémentée d'une petite figure reprenant pour l'essentiel les traits de la chromolithographie du *Portefeuille*[5]. Et, dès 1864, Jules Labarte mentionne le reliquaire au tome II de son *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, en renvoyant lui aussi à l'illustration du *Portefeuille*[6] que Gustave Schlumberger avouera encore, quelque trente ans plus tard, reproduire dans son *Épopée byzantine*[7].

Ainsi révélé, le reliquaire sort bientôt de l'église pour figurer, en 1864, à l'*Exposition rétrospective d'art religieux* organisée à l'évêché de Troyes[8] puis, en 1889, à l'*Exposition rétrospective de l'art français* au Palais du Trocadéro[9] et, en 1900, à l'*Exposition rétrospective*

2. Archives départementales de l'Aube, 1 Q 1184, *Procès-verbal d'inventaire des biens meubles et effets de l'église de Jaucourt*, 28 octobre 1790 (fol. 1v) : « Item un coffre fermant à clef duquel l'ouverture a été faite par ledit Sieur Prieur [Jacques Deparis, prêtre prieur-curé] et Nicolas Chamerois [marguillier receveur de la paroisse]. Se sont trouvés une relique de la vraye croix en cuivre doré renfermé dans un étui de cuivre [cuir ?] bouilly. » Je remercie M. Nicolas Dohrmann, directeur des Archives et du Patrimoine du département de l'Aube, de m'avoir communiqué ce document.

3. R. d'Arbois de Jubainville, Notes pour servir à la statistique paléographique et archéologique de l'arrondissement de Bar-sur-Aube, *Annuaire de l'Aube* 1856, 2e partie, p. 35-62, ici p. 39 et 46.

4. Abbé E.-N. Tridon, Reliquaire conservé dans l'église de Jaucourt, dans *Portefeuille archéologique [de la Champagne], publié et dessiné par A. Gaussen…*, Bar-sur-Aube 1861, chapitre VII, p. 9-18 et pl. 3. La gravure, absente de la première livraison du *Portefeuille* en 1852 est néanmoins citée dès 1853 par Jules Quicherat dans la *Revue archéologique*, p. 314-315 ; d'Arbois de Jubainville la cite à son tour dans l'*Annuaire de l'Aube* (cité n. 3).

5. E. Didron, Bronzes et orfèvrerie du Moyen Age, *Annales archéologiques* 19, 1859, p. 46-47 et fig. 35 : « C'est un reliquaire byzantin très-complet. Le tout forme une petite boîte carrée, un petit "sanctuaire" que soutiennent, au milieu, un pilastre et, à droite et à gauche, deux anges agenouillés sur une plate-forme, à l'angle de laquelle sont émaillées les armoiries de la donatrice […] » La figure du reliquaire transforme les arrachements des ailes, mal compris, en deux petites ailes aux allures de celles d'angelots modernes.

6. J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris 1864, t. 2, p. 100-103.

7. G. Schlumberger, *L'Épopée byzantine à la fin du Xe siècle*, Paris 1896, p. 501.

8. *Catalogue des objets d'art anciens et des œuvres de peinture, de dessin, de sculpture exposés à l'Évêché et au Musée le 1er août 1864*, Troyes 1864, n° 112. Le reliquaire fait l'objet d'une courte mention par A. Darcel, Troyes et ses expositions d'art, *Gazette des Beaux-Arts* 17, 1864, p. 335-336.

9. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, Lille 1889, n° 283. Le reliquaire est également cité (pour les statuettes d'anges) par E. Monod, *L'Exposition universelle de 1889*, Paris 1890, t. 1, p. 642, mais n'est pas reproduit. Il est en revanche reproduit en gravure, la staurothèque fermée, par É. Molinier, Exposition rétrospective de l'art français

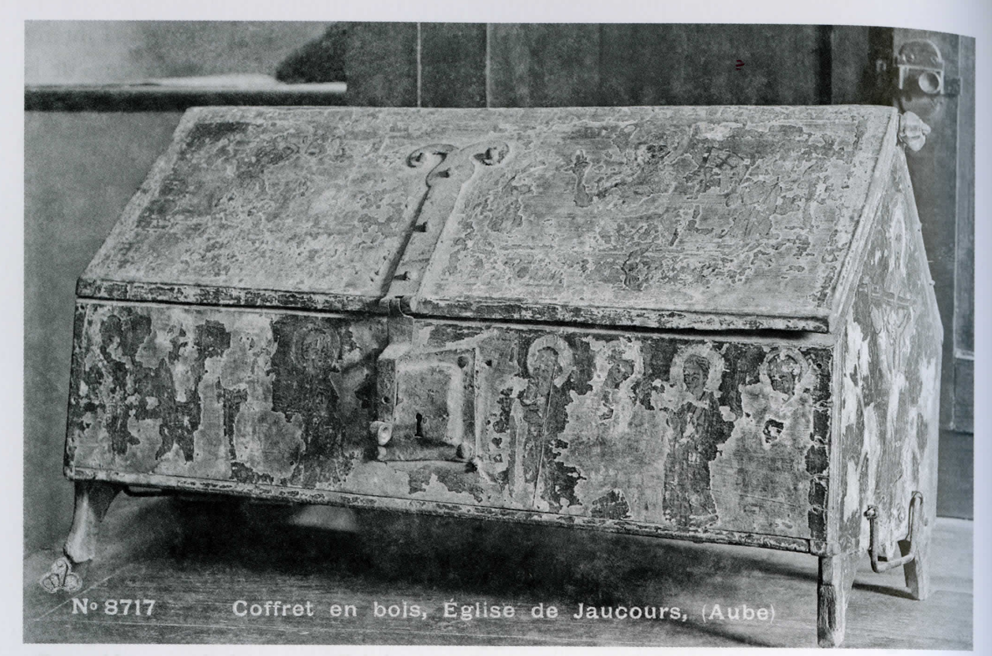


Fig. 2 – Coffret en bois peint du reliquaire de Jaucourt autrefois conservé dans l'église (photo : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine)

de l'art français du Petit Palais[10], manifestation parmi les plus prestigieuses de toutes celles liées à l'exposition universelle de Paris. Entre-temps, le 15 septembre 1894, le reliquaire a été inscrit au titre des Monuments historiques, en même temps d'ailleurs que le coffret de bois peint fermant à clef exécuté au XIVe siècle pour l'abriter, hélas aujourd'hui disparu et qui ne semble avoir intéressé personne mais dont une photographie subsiste à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (fig. 2)[11].

au Trocadéro (premier article). I, Le Moyen Age, *Gazette des Beaux-Arts* 2, 2e période, 1889, p. 145-166, ici p. 157 et brièvement décrit p. 163.

10. *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800*, Paris 1900, n° 1611, sans reproduction. Une photographie du reliquaire ouvert est, en revanche, publiée par É. MOLINIER, Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français. L'orfèvrerie (deuxième et dernier article), *Gazette des Beaux-Arts* 24, 3e période, 1900, p. 349-365, ici p. 351.

11. La photographie m'a été très généreusement communiquée par Mme Pichon-Meunier. Le coffret, cité en 1791 (voir *supra*, n. 2), mesurait 0,31 m de hauteur pour 0,57 de largeur (le reliquaire : H. : 0,26 ; L. : 0,38). La Trinité sur le pignon, la Résurrection et, peut-être, le Couronnement de la Vierge, lisibles sur le document, convenaient au précieux contenu. Le déchiffrement des autres scènes et personnages est plus aléatoire.

Enfin, la fabrique de l'église de Jaucourt souhaitant dès cette époque vendre le reliquaire pour subvenir aux réparations de l'édifice, le musée du Louvre en propose l'acquisition en juillet 1905. Le moment est toutefois bien mal choisi, puisqu'on est alors en pleine discussion sur la loi de séparation des Églises et de l'État, ce qui a pour effet de retarder jusqu'en 1915, une fois la propriété de l'œuvre clairement assurée et les ultimes difficultés résolues[12], l'acquisition définitive par le musée, non sans quelques voix discordantes[13], régularisée par arrêté ministériel du 24 septembre.

Sauf à retrouver le coffret peint disparu, il n'y aurait guère de raisons de revenir aujourd'hui sur cet insigne reliquaire, œuvre de référence pour les historiens de l'art médiéval, qui a fait depuis la fin du XIXe siècle l'objet de très nombreuses publications[14] et a figuré dans plusieurs expositions[15], si des photographies anciennes du reliquaire, antérieures à son entrée au Louvre[16], n'invitaient à s'interroger plus précisément sur ses reliques, souvent négligées dans les études sur ce petit monument et pourtant, à l'origine, essentielles.

À travers ces photographies anciennes et en dédiant très amicalement cette petite étude à Catherine Jolivet-Lévy, c'est aussi pour moi l'occasion d'évoquer son attachement, au sein de ses nombreuses responsabilités, à la Photothèque Gabriel Millet et de rendre hommage

12. Plusieurs dossiers d'archives se complètent sur cette affaire, conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, aux Archives des musées nationaux, à la Documentation du département des Objets d'art, et à la mairie de Jaucourt. Il était, en particulier, question de faire exécuter pour l'église de Jaucourt une galvanoplastie ou un moulage, ce qui était évidemment impossible à réaliser. Finalement, la commune dut se contenter d'une reproduction photographique encadrée, exécutée par la maison Braun à Paris. Il avait été aussi question de faire acheter le reliquaire par le Conseil général de l'Aube, au profit de la ville de Troyes.

13. Voir le *Mercure de France*, 1er août 1916, p. 514.

14. On se contentera de citer : A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, n° 435, et ID., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965, p. 106, 108, 112, 126 ; D. LÜDKE, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede*, Munich 1983, t. 1, p. 96-97, et t. 2, p. 626-627 ; H. A. KLEIN, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004, p. 148, 251, 279-280, fig. 51.

15. *Exposition d'art byzantin*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1931, n° 448 bis ; *Exhibition of French Art 1200-1900*, Londres, Royal Academy of Arts, 1932, n° 576 m ; *L'art byzantin, art européen / Η Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή*, Athènes, Palais du Zappeion, 1964, n° 518 ; *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, Grand Palais, 1981, n° 181 ; *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1985, n° H 68 ; *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, musée du Louvre, 1992, n° 249. En dernier lieu : *Έργα τέχνης από το Λούβρο στη Θεσσαλονίκη / Œuvres d'art du musée du Louvre à Thessalonique*, Thessalonique, Musée de la Civilisation byzantine, 2012-2013, cat. exp., Thessalonique 2012, p. 126-134 : Η λειψανοθήκη του « Αληθούς Σταυρού » της Ζοκούρ / Le reliquaire de la « Vraie Croix » de Jaucourt (J. Durand).

16. J'ai évoqué l'une d'elles dans le catalogue de l'exposition de Thessalonique en 2012 (cité n. 15), p. 131-132, et dans Byzantium and Beyond, Relics of the Infancy of Christ, dans *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, éd. C. Hahn et H. A. Klein, Washington DC 2015, p. 253-188, où les éditeurs lui ont malheureusement substitué une photographie contemporaine (fig. 13.18).

au rôle décisif qu'elle a joué pour sauver de la dispersion ce fond exceptionnel pour la connaissance des arts chrétiens d'Orient[17].

Le reliquaire proprement dit, la staurothèque byzantine, adopte la forme la plus habituelle pour la relique de la Croix, celle d'un boîtier peu profond à rebords saillants, muni d'un couvercle à glissière coulissant. Le boîtier a été taillé dans une seule planche de bois, couverte de tous côtés de minces lames d'argent travaillées au repoussé et dorées. Une fois le couvercle retiré (fig. 3), on constate que la plaque de métal précieux qui garnit le fond a été découpée, au centre, pour laisser apparaître une logette en forme de croix à double traverse, bordée d'un fin cordonnet perlé repoussé dans le métal, entourée de deux anges en vol à mi-corps et des deux figures tutélaires des saints Constantin et Hélène. En-dessous, la lame a également été découpée pour donner accès à deux cavités carrées, creusées dans l'épaisseur même du bois et bordées du même fin cordonnet repoussé. Elles sont aujourd'hui vides et laissent voir le bois nu. On note que l'orfèvre, en outre, a pris soin de découper à jour la lame de métal en réservant deux brides qui se croisent en sautoir, à leur tour rehaussées du même motif de cordonnet perlé. Elles sont donc parfaitement solidaires de la plaque, détail qui, nous allons le voir, a son importance.

La logette en forme de croix à double traverse qui constitue l'habitacle de la relique de la Croix présente quelques particularités. Ses parois et le fond ne sont pas revêtus de métal pour pouvoir servir d'écrin, comme le plus souvent sur les staurothèques byzantines[18], à une croix amovible faite du Saint Bois lui-même serti de métal. La cavité, en l'espèce, est meublée d'une croix faite d'un bois de teinte foncée, creusée en cuvette, formée de cinq éléments assemblés. On note, à la partie inférieure, à gauche, un petit manque qui correspond à un prélèvement[19]. Cette croix, qui n'est pas amovible, forme donc un réceptacle à l'intérieur duquel subsistent des traces de cire. Par conséquent, la relique n'était pas constituée d'une portion considérable et homogène du Saint Bois, mais seulement de parcelles ou de lames plus ou moins grosses, maintenant disparues, qu'on avait noyées dans de la cire ou qu'on avait collées à la cire à l'intérieur de la croix réceptacle de bois foncé fabriquée à dessein pour les abriter, insérée dans le boîtier.

17. C. Jolivet-Lévy, Les missions de Gabriel Millet au Mont-Athos (1894-1920) (en collaboration avec D. Couson-Desreumaux et I. Lagou), dans *Thessalonique et le Mont Athos à l'aube du XXe siècle*, cat. exp., Thessalonique 2012, p. 78-94 ; Ead., Gabriel Millet et ses albums de photographies des sculptures du Musée archéologique d'Istanbul (en collaboration avec I. Lagou), dans *Éclats d'Antiques : sculptures et photographies, Gustave Mendel à Constantinople*, cat. exp., éd. M. Poulain, F. Queyrel et G. Paquot, Paris 2013, p. 173-185 ; Ead., Gabriel Millet (1867-1953), le Mont Athos et la « Collection chrétienne et byzantine » de l'École Pratique des Hautes Études, dans *Mount Athos at the Years of Liberation. Conference Proceedings, Thessaloniki 23-25 November 2012*, éd. D. Salpistis, Thessalonique 2013, p. 335-343.

18. Comme pour la relique de Limbourg-sur-la-Lahn (Klein, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz* [cité n. 14], pl. 19b, 19f et 19h).

19. Prélèvement probablement antérieur à la Révolution et, en tout état de cause, aux plus anciennes photographies. Voir *infra*.

Le procédé consistant à fixer à la cire des parcelles du Saint Bois sur une croix-support en bois répond au désir de magnifier, à défaut d'une croix entièrement faite du Saint Bois, la relique de la Vraie Croix à partir des quelques fragments dont on disposait. Il rappelle celui employé, notamment, pour la croix byzantine de la Princesse Palatine du trésor de Notre-Dame de Paris. Même si celle-ci constituait, pour sa part, une croix sertie d'or parfaitement autonome, amovible de la layette ou du coffret de métal précieux qui l'abritait à l'origine[20], ce sont bien plusieurs lames du Saint Bois qui sont fixées à la cire sur une croix de bois, en l'occurrence de couleur plus claire et creusée pour les recevoir. La croix du patriarche Philothée des musées du Kremlin de Moscou offre également une variante de ce procédé[21]. Sur quelques autres staurothèques byzantines[22], les fragments du Saint Bois sont, en revanche, directement insérés et fixés à la cire dans la cavité aménagée à cet effet dans le boîtier, au besoin même chevillés. Toutefois, la croix du reliquaire de Jaucourt semble bien être la seule aujourd'hui connue à avoir été exécutée en bois et à avoir été ainsi insérée sans monture métallique dans le boîtier et sans pouvoir en être, par conséquent, extraite.

De leur côté, les deux cavités qui flanquent le pied de la croix offrent aussi quelques singularités. Elles étaient bien sûr destinées à contenir des reliques annexes, à l'instar de ce qu'on peut observer, par exemple, sur le célèbre reliquaire de Limbourg[23] et quelques autres staurothèques byzantines[24]. Pour Anatole Frolow[25], les brides qui se croisent en diagonale et partagent en quatre compartiments chaque cavité suggéraient au moins huit reliques différentes. On remarque que l'intérieur de ces cavités n'est pas gainé de métal, et

20. J. Durand, La Vraie Croix de la Princesse Palatine au trésor de Notre-Dame de Paris : observations techniques, *CahArch* 40, 1992, p. 139-146, ici p. 140-141.

21. Klein, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz* (cité n. 14), pl. 31 ; *Byzantine Antiquities. Works of Art from the Fourth to Fifteenth Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums*, éd. I. A. Sterligova, Moscou 2013, n° 8 : « A partially preserved wooden cross surrounded by a silver frame, with traces of gilding ; in the cross, there is a further aperture with traces of the mastic in which a fragment of the True Cross had been set. »

22. Par exemple sur une des deux staurothèques du triptyque de Stavelot aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library de New York (Klein, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz* [cité n. 14], pl. 91a et e), sur celle de Poitiers où de minuscules chevilles renforcent l'adhérence de la cire (*ibid.*, pl. 52a) ou encore sur le reliquaire de la Vraie Croix d'Esztergom (*ibid.*, pl. 41a et b).

23. Voir *supra*, n. 18. Voir également H. Klein, Die Limburger Staurothek und der Kreuzkult in Jerusalem und Konstantinopel, dans *Im Zeichen des Kreuzes. Die Limburger Staurothek und ihre Geschichte. Ausstellung anlässlich des 50. Jubiläums der Limburger Kreuzwoche*, éd. A. Heuser et M. T. Kloft, Regensburg 2009, p. 13-30.

24. Ainsi la staurothèque Fieschi-Morgan du Metropolitan Museum de New York (Klein, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz* [cité n. 14], pl. 18b), celle du musée de Svanétie en Géorgie (*ibid.*, pl. 25b), ou encore celle disparue de l'abbaye du Mont-Saint-Quentin en France rapportée de Constantinople après 1204 (J. Durand, Le reliquaire byzantin du moine Timothée à l'abbaye du Mont-Saint-Quentin, dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion, des premiers temps chrétiens au XXe siècle*, éd. A. Erlande-Brandenburg et J.-M. Leniaud, Paris 2001, p. 51-69, ici p. 52-53, 64, et fig. 1).

25. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (cité n. 14), n° 435.

Fig. 3 – L'intérieur de la staurothèque byzantine du reliquaire de Jaucourt, Paris, musée du Louvre (photo : RMN – Grand Palais [musée du Louvre] / J.-G. Berizzi)

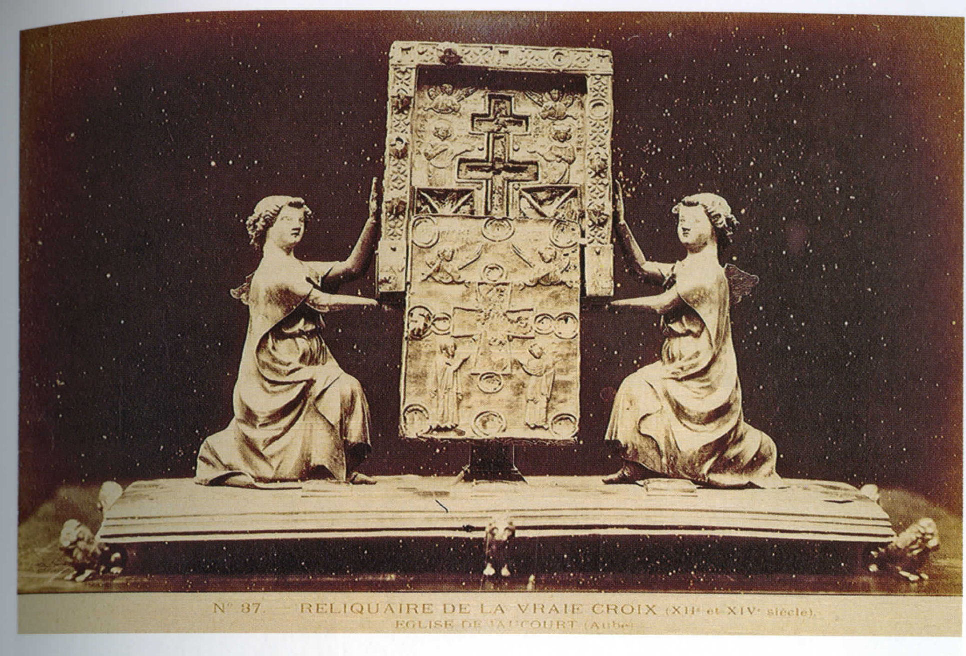


Fig. 4 – Le reliquaire de Jaucourt en 1889, Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (photo : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine)

qu'il ne l'a jamais été, puisqu'elles ne conservent pas la moindre trace de cloutage ou de tout autre système de fixation d'une lame de métal sur un support de bois. Il ne s'agissait donc pas d'écrins destinés à recevoir un ou plusieurs petits reliquaires orfévrés annexes, amovibles ou non, comme sur le reliquaire de la Vraie Croix de la Lavra au Mont Athos, aujourd'hui dépecé[26]. En effet, non seulement les brides qui se croisent, solidaires de la plaque de fond, interdisent de n'en insérer qu'un seul, mais, au cas où l'on aurait voulu en insérer plusieurs, l'absence de parois à l'intérieur des cavités et de languettes ou de clavettes mobiles pour les retenir[27] aurait interdit de pouvoir les maintenir en place.

Plusieurs photographies anciennes, antérieures à l'acquisition du reliquaire par le musée du Louvre en 1915, montrent ces deux cavités encore remplies de reliques. L'une d'elles (fig. 4), dont un tirage sur papier albuminé collé sur carton est inclus dans le dossier de

26. T. F. Mathews et E. P. Dandridge, The Ruined Reliquary of the Holy Cross of the Great Lavra, Mt. Athos, dans *Byzance et les reliques du Christ*, éd. J. Durand et B. Flusin, Paris 2004 (Centre de recherche d'histoire et de civilisation de Byzance. Monographies 17), p. 109-122, ici p. 110, 111, fig. 3, et p. 118, fig. 12 et 13.

27. Voir, par exemple, les languettes mobiles assurant le maintien des couvercles ajourés des compartiments annexes de la staurothèque de Donauwörth (Klein, *Byzanz, der Westen und das „wahre" Kreuz* [cité n. 14], pl. 24a).

l'œuvre à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine[28], a été réalisée par Séraphin-Médéric Mieusement (1840-1905) et fait partie des cent vingt planches photographiques effectuées au cours de l'exposition parisienne de 1889 à la demande de l'Union centrale des Arts décoratifs et éditées en trois volumes par Pierre Dujardin et Cie avec une préface d'Alfred Darcel[29]. Obéissant au désir d'offrir la vue la plus explicite possible, elle montre sur un fond noir le reliquaire avec son couvercle ouvert aux trois-quarts, ce qui permet de voir la partie supérieure des deux cavités du boîtier meublées de leurs reliques. Quant à la logette de la croix, on constate qu'il n'y subsiste plus guère que des empâtements de cire, état qui correspond déjà à celui d'aujourd'hui[30].

Les deux cavités latérales sont, en revanche, entièrement visibles avec leurs reliques sur deux photographies du fonds réuni au département des Objets d'art par Jean-Joseph Marquet de Vasselot[31]. Également collées sur carton mais de plus petit format et anonymes, elles portent la date, ajoutée de sa main, « 1897 », et la légende : « Jaucourt / Aube ». Elles ont été prises sous le même angle, le reliquaire posé sur un petit bureau devant un secrétaire chargé de livres, à la sacristie ou à la cure. La première montre le reliquaire vu de face, dans son entier et ouvert. La seconde se concentre sur le reliquaire byzantin (fig. 5). On y voit, noyées dans une sorte de mastic ou de cire, des reliques dont une au moins occupe chacun des huit compartiments dessinés par les brides croisées.

Deux autres photographies, également sur papier albuminé et de grand format, montrent à leur tour le reliquaire ouvert avec les reliques occupant les cavités bien visibles. Toutes deux anonymes et sans date, elles ont néanmoins vraisemblablement été exécutées au moment de l'exposition universelle de 1900. Toutes deux ont été prises de face, le reliquaire se détachant sur un fond clair indistinct et posé sur un tissu clair, lui aussi indistinct. Sur la première, le bas du couvercle tient en équilibre sur la tête du petit lion central de la base. Sur la seconde, il est retenu par le gros cabochon placé au centre et à l'avant. Ces photographies sont de bien meilleure qualité que celle reproduite par Émile Molinier dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1900[32],

28. Photographie obligeamment communiquée par Mme Pichon-Meunier.

29. *Trésor des églises et objets d'art français appartenant aux musées exposés en 1889 au palais du Trocadéro*, Paris s.d., pl. 37. Voir G. Fellinger, Médéric Mieusement et l'Exposition rétrospective de l'art français (1889), *Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine* 3, 2008, p. 76-81 et fig. 3.

30. Cette photographie a servi de base à la gravure publiée par H. Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, Paris 1896, p. 92, où les reliques des deux compartiments latéraux sont seulement esquissées par quelques traits.

31. L'ensemble des photographies anciennes et autochromes de la Documentation du département des Objets d'art a été récemment restauré et conditionné par Mmes Annie Thomasset et Dominique Viars, restauratrices, sous la responsabilité de Mme Christine Chabod, documentaliste au département des Objets d'art.

32. Voir *supra*, n. 10. Une photographie du reliquaire avec ses reliques est encore utilisée par J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg-en-Brisgau 1940, pl. 67, fig. 224. En



Fig. 5 – Photographie du reliquaire de Jaucourt en 1897, Paris, musée du Louvre, Documentation du département des objets d'art (photo : musée du Louvre, Documentation du département des Objets d'art)

embarrassée d'une ombre fâcheuse à la partie supérieure et où l'impression relativement médiocre explique sans doute qu'on n'ait guère prêté attention au détail des reliques pourtant visibles. Enfin, une dernière photographie ancienne, conservée au département des Objets d'art, montre le reliquaire avec ses deux cavités vides. Elle a été prise après 1900 et avant 1915, plus probablement dans les années qui séparent les premières démarches du Louvre, en 1905, et le 26 juin 1914, date à laquelle le reliquaire est remis au musée. En pareil cas d'aliénation, en effet, le clergé affectataire a toujours à cœur de retirer les reliques, au moins celles qui sont visibles, dans la mesure du possible. S'il ne restait manifestement plus guère que de la cire dans la logette de la Vraie Croix, il était en revanche relativement facile de retirer ce qui se trouvait dans les deux cavités latérales, ce qui fut hélas fait.

La simplicité du procédé consistant à noyer des reliques dans de la cire et le caractère apparemment modeste de ces dernières n'ont sans doute guère plaidé pour leur sauvegarde sur le reliquaire. On pensait probablement, en outre, qu'il s'agissait d'un arrangement résultant d'un remaniement tardif et c'est sans doute aussi pourquoi elles ont été omises sur la chromolithographie du *Portefeuille* de la Champagne qui ajoute, assuré sans doute de leur caractère adventice : « La cavité qui affecte la forme d'une croix à deux branches [...], était disposée pour recevoir la parcelle de la Vraie-Croix. Les deux autres, qui ont plus de profondeur que la première, ont dû renfermer des reliques diverses que les fils disposés en sautoir, ou croix de Saint-André, étaient destinés à maintenir[33]. » Charles Rohault de Fleury n'en dit rien en 1870 dans son *Mémoire sur les Instruments de la Passion*[34], et elles sont à peine signalées en 1889 : « Dans le bas, *deux logettes carrées renferment des reliques*[35]. »

Pourtant, cet arrangement avait toutes chances d'être original et d'appartenir au reliquaire byzantin primitif. L'absence de revêtement métallique à l'intérieur des cavités et l'impossibilité d'y maintenir de petits reliquaires annexes, comme nous l'avons vu, n'autorisaient qu'une seule solution pour installer les reliques à l'intérieur des deux réceptacles : elles avaient été simplement fixées à la cire ou avec une cire-mastic plus ou moins apparentée à un ciment d'orfèvre à base de cire et de résine. La cire – ou le ciment – une fois solidifiée, formait avec les reliques dans chaque cavité un bloc compact, fermement maintenu

revanche, une photographie du reliquaire vide est publiée par J. Ebersolt, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France pendant les croisades*, Paris – Bruxelles 1930, p. 28-29 et pl. V.

33. *Portefeuille archéologique [de la Champagne]* (cité n. 4), chapitre VII, p. 16.

34. C. Rohault de Fleury, *Mémoire sur les instruments de la Passion de N.-S. J.-C.*, Paris 1870, p. 131, qui se contente de citer le reliquaire qu'il ne connaît manifestement qu'à travers le *Portefeuille de la Champagne* et les *Annales archéologiques* : « L'église de Jaucourt possède, dans un reliquaire du XIV[e] siècle, un fragment de la Vraie Croix qui peut être évalué à 3,500[mm]. »

35. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris* (cité n. 9), n° 283 : « Ce reliquaire, de travail grec, se compose d'une boîte à coulisse. Le fond creusé d'une croix à double traverse est repoussé de deux figures d'anges [...] Dans le bas, *deux logettes carrées renferment des reliques*. »

en place par les deux brides de métal qu'il aurait fallu couper pour pouvoir l'extraire sans le briser. Quant au fait de noyer ainsi des reliques dans de la cire, un ciment d'orfèvre ou même un mortier pour les fixer sur un reliquaire, le fait est relativement banal, indépendamment des deux exemples particuliers de la croix de la Princesse Palatine et de la croix de Philothée de Moscou[36], évoqués plus haut, et le contenu de la fameuse cassette-reliquaire du *Sancta Sanctorum* du Vatican en fournit un bel exemple précoce dès la fin de l'Antiquité[37], suivi de bien d'autres jusqu'à l'époque moderne. Le procédé n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui qui consiste, même sur les œuvres d'orfèvrerie les plus luxueuses, pour éviter les opérations de soudure, à fixer à la cire ou au ciment d'orfèvre des montures de perles ou de pierres précieuses, comme l'attestent celles qui subsistent encore sur l'icône de lapis-lazuli provenant du trésor de Saint-Denis au Louvre[38].

Quelles étaient ces reliques ? Leur nature n'est pas précisée dans la documentation disponible et les recherches pour les retrouver à Jaucourt, au doyenné de Bar-sur-Aube ou à l'évêché de Troyes sont demeurées vaines. Sur les photographies du fonds Marquet de Vasselot de 1897, on remarque pourtant la présence d'une fine cordelette au pied du pilier central qui soutient le boîtier byzantin, à laquelle s'attachent un sceau de cire épiscopal à quatre rangs de glands et une petite custode de métal (fig. 6) : ils sont les vestiges d'une – ou de plusieurs – reconnaissance de reliques dont aucun procès-verbal n'a pu hélas à ce jour être localisé, la cordelette scellée étant primitivement destinée à ficeler ensemble le boîtier et son couvercle de sorte qu'on ne puisse l'ouvrir. Si l'on se fie à la typologie apparente du sceau et au fait que le reliquaire était présenté fermé à l'exposition de Troyes en 1864, comme en témoigne le petit croquis d'un visiteur (fig. 7)[39], il est permis de croire qu'une reconnaissance était intervenue après l'ouverture du reliquaire en 1852-1853, nécessitée pour la confection de la chromolithographie du *Portefeuille* et la publication peu après des inscriptions. En 1889, la cordelette de l'authentique a manifestement été à nouveau coupée pour permettre d'entrouvrir le couvercle. Placée au pied du reliquaire au moins jusqu'en 1897, elle disparaît ensuite.

Si l'on en juge d'après les photographies, ces reliques n'étaient pas des fragments d'os mais des éclats de pierre ou des cailloux où se mêlaient peut-être quelques fragments de bois (fig. 5). Ce devaient être des souvenirs des *Loca Sancta*, à l'instar de ceux rassemblés dans la cassette du *Sancta Sanctorum* déjà évoquée et qu'on voit apparaître aux côtés de la relique de la Croix sur plusieurs staurothèques byzantines. Au X[e] siècle, on trouve ainsi aux côtés de

36. Voir *supra*, n. 20 et 21.

37. *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, cat. exp., éd. M. Bagnoli *et al.*, Londres 2011, n° 13 (avec la bibliographie).

38. *Le trésor de Saint-Denis*, cat. exp., éd. D. Gaborit-Chopin, Paris 1991, n° 39, p. 218-220.

39. Le croquis au crayon, relativement précis, figure en marge de l'exemplaire du catalogue de la Bibliothèque du musée d'Orsay (inv. 35534), où plusieurs autres œuvres sont également agrémentées de dessins et de quelques commentaires faits par un visiteur manifestement averti.

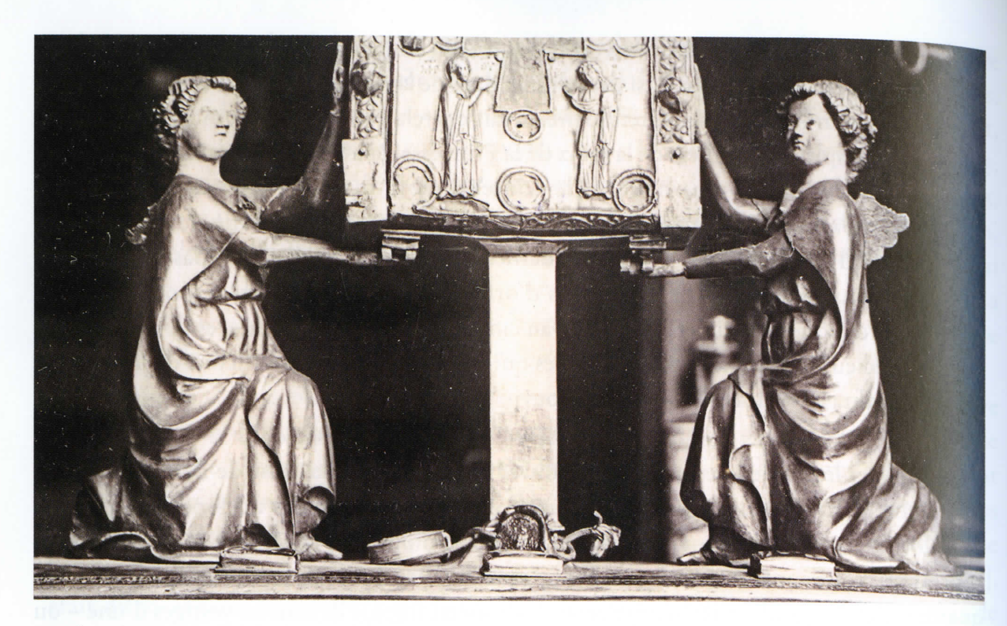


Fig. 6 – Photographie du reliquaire de Jaucourt en 1897, détail, Paris, musée du Louvre, Documentation du département des Objets d'art (photo : musée du Louvre, Documentation du département des Objets d'art)

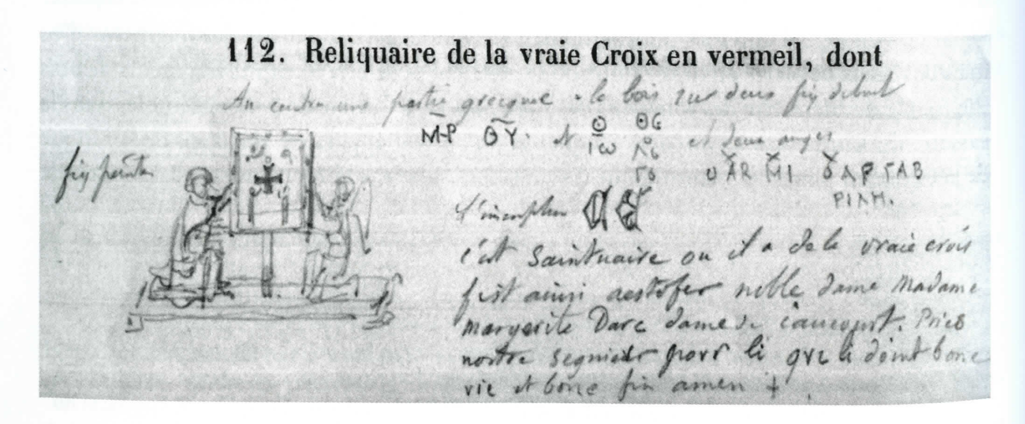


Fig. 7 – Croquis d'un visiteur de l'exposition de Troyes en 1864 en marge du catalogue conservé à la Bibliothèque du musée d'Orsay, inv. 35534 (photo : musée du Louvre, Documentation du département des Objets d'art)

la Croix sur la staurothèque de Limbourg, voisinant avec d'autres Instruments de la Passion, des reliques de la Crèche, du rocher du Calvaire et de la pierre du Sépulcre, comme un peu plus tard sur la staurothèque disparue du Mont-Saint-Quentin[40]. Plus modestement, les reliques de Jaucourt rappellent bien davantage les quatre cailloux de Bethléem, du Jardin de Gethsemani, du Golgotha et du Tombeau rassemblés autour de la Croix sur la staurothèque du moine Zozime du Protaton au XIIe siècle[41], ou les cinq menus fragments de pierre qui accompagnent une parcelle de la Croix sur la petite staurothèque en stéatite du trésor de la cathédrale d'Halberstadt récemment retrouvée, rapportée de Constantinople après 1204 par Conrad von Krosigk[42], auxquels on peut aussi joindre le contenu de quelques *enkolpia* connus par les sources[43]. Une staurothèque en stéatite du musée des Armures du Kremlin datée du XIIe ou du XIIIe siècle présente également au pied du réceptacle en forme de croix à double traverse une cavité en demi-cercle aujourd'hui vide, en grande partie dissimulée sous le revêtement russe du XVe siècle, ayant sans doute contenu, vu son emplacement, une relique du Golgotha[44]. Comme eux, le reliquaire de Jaucourt associait donc dans une même perspective historique la relique de la Croix, instrument du sacrifice divin, à d'autres souvenirs matériels de l'Incarnation, de la vie et de la Passion du Christ.

Lorsqu'on s'attache aux reliques du reliquaire de Jaucourt, et non plus seulement à l'ouvrage d'orfèvrerie ou à son iconographie, plusieurs éléments méritent d'être pris collectivement en considération : la modicité de la relique de la Croix dont seules quelques parcelles étaient disponibles et qui sous-entend un accès limité à la relique, peut-être par prélèvement secondaire, l'installation de ces parcelles sur le reliquaire à l'intérieur d'une croix de bois formant une cuvette de manière singulière inamovible, enfin l'agrégation sommaire à la cire ou au mastic, à l'intérieur des cavités latérales, de reliques annexes bien modestes. Joints à l'examen de plusieurs détails de facture et du répertoire décoratif – la composition touffue, une exécution inégale, les couronnes de Constantin et Hélène, la frise de fleurs de lys – qui invitent à une datation relativement tardive à la fin du XIIe siècle ou au XIIIe siècle, ces éléments posent aussi la question d'une origine éventuellement non constantinopolitaine du reliquaire, comme je l'ai suggéré en 2012 à Thessalonique[45].

40. Voir *supra*, n. 18 et 24.

41. A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*. 2, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienne 2010, p. 201-202, n° Me 34.

42. *Der Heilge Schatz im Dom zu Halberstadt*, éd. H. Meller *et al.*, Ratisbonne 2008, n° 96, p. 328-329.

43. Cf. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (cité n. 14), n° 332/2 (*enkolpion* avec Vraie Croix et une « sainte pierre » du monastère de Xylourgou en 1142), n° 405 (*enkolpion* d'un fonctionnaire de la chancellerie impériale et moine du monastère de Saint-Théodore au XIIe siècle, rassemblant Vraie Croix, bois du jardin de Gethsémani, éclats de pierres détachées du tombeau de la Vierge, du Mont des Oliviers, du Calvaire, et du Mont Sinaï). Voir B. Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 16), Paris 2006, p. 116.

44. *Byzantine Antiquities* (cité n. 21), n° 72.

45. *Έργα τέχνης από το Λούβρο* (cité n. 15), p. 132.

Enfin, la staurothèque présente une dernière singularité. Sur le couvercle (fig. 8), la plaque de métal a été ajourée, tout autour, de cercles pour recevoir des pierreries, remplacées à l'époque gothique par des chatons cloués, à leur tour tous disparus sauf un. La plaque est également découpée, au centre, pour dessiner une croix où subsiste un peu de cire, là où on s'attendrait à l'image du Crucifix, placée entre la Vierge et saint Jean. L'hypothèse, parfois avancée, d'une applique en émail rapportée figurant le Christ[46] résiste mal à l'analyse. Il n'y a aucune trace de clou qui aurait permis de fixer une plaque émaillée. D'un autre côté, les bords de la croix sont dépourvus des lèvres qui, aujourd'hui ouvertes et écrasées, bordent les cercles destinés aux pierreries et qui, autrefois rabattues sur des cabochons, permettaient de les sertir. Ce n'est pas le cas pour la croix et il est donc très peu probable que quelque chose ait pu être serti à cette place. De plus, la cire ou le ciment d'orfèvre auraient été inopérants pour coller et maintenir en place un élément central d'une taille et d'un poids trop importants.

Dans ces conditions, peut-on imaginer qu'on ait donné à cette cire la forme du Crucifié qu'esquissent d'ailleurs grossièrement les arrachements ? Et pourquoi de la cire ? Quelques objets de dévotion, de date malheureusement très incertaine, méritent peut-être d'être évoqués. La Galerie Trétiakov de Moscou possède une étrange icône de la Vierge des Blachernes faite de mastic peint en léger relief sur âme de bois qui pourrait être « l'icône de mastic » en relief de la *Blachernitissa* provenant de Constantinople et décrite en 1654, réputée miraculeuse, ou qui en est une des répliques[47]. Dans ce mastic, se mêlent de l'encens, de la gomme, des cristaux de calcite, des grains de calcaire. C'est probablement aussi le cas pour l'icône miraculeuse de la *Panagia* du monastère de Mégaspèléon à Kalavryta en Achaïe, une œuvre mal datée mais signalée par Cyriaque d'Ancône en 1436, qui se présente, semble-t-il, sous la forme d'un relief en mastic et en cire[48]. Une icône-reliquaire géorgienne représentant

46. Frolow, *La relique de la Vraie Croix* (cité n. 14) ; *L'art byzantin, art européen* (cité n. 15), n° 518 (A. Kalliga-Geroulanou).

47. *Чудотворный образ. Иконы Богоматери в собрании Третьяковской галереи / The Miraculous Image. The Icons of Our Lady in the Tretyakov Gallery*, éd. A. Lidov et G. Sidorenko, Moscou 1999, n° 7. Voir aussi *Egeria, Mediterranean Medieval Places of Pilgrimage, Network for the Documentation, Preservation and Enhancement of Monuments in the Euromediterranean Area*, éd. M. Kazalou et V. Skoulas, Athènes 2008, n° 70, p. 277-278.

48. E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles 1960 (Latomus 43), p. 42. C. Moroni, *Epigrammata reperta par Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Rome 1660, p. XIX : « Maias inter præfatos colles venimus ad ingens, & mirabile antrum sub altissimo, & integro saxo, in quo ædicula almae Virgini sacra vidimus, & inde per Aergium Patratum Ciuitatem pridie K. Maij reuisimus, optumo iuuante Ioue. » J.-L.-S. Bartholdy, *Voyage en Grèce fait dans les années 1803 et 1804*, Paris 1807, t. 2, p. 104-105 : « C'est un bas-relief en mastic, à Mégaspilion en Achaïe, représentant la Mère de Dieu. Cette image, réputée miraculeuse, est attribuée à saint Luc [...] mais il serait difficile de la ranger parmi les productions de l'art. » Voir J. Martin, Les Italiens en Grèce et dans les îles, après les croisades, *Revue d'histoire diplomatique* 28e année, 1914, p. 178-202, ici p. 193. Voir également http://full-of-grace-and-truth.blogspot.fr/2008/10/icon-of-panagia-megalospilaiotissa-of.html.



Fig. 8 – Couvercle de la staurothèque byzantine du reliquaire de Jaucourt, Paris, musée du Louvre (photo : RMN – Grand Palais [musée du Louvre] / J.-G. Berizzi)

la décollation de saint Jean Baptiste, attribuée au XVIe siècle, offre à la partie inférieure une représentation en relief de la tête du saint posée sur un plat, avec des alvéoles où de la cire contenait sans doute un peu de poussière de reliques[49]. La croix de cire du reliquaire de Jaucourt pouvait-elle offrir un exemple analogue et la cire avoir contenu quelque poussière des reliques ? Reproduisait-elle, comme la forme même de la croix inviterait à le penser, les traits d'un *enkolpion* plus ancien d'où la Vraie Croix et les parcelles de reliques rassemblées à l'intérieur du reliquaire de Jaucourt pouvaient avoir été extraites ?

49. *Au pays de la Toison d'or. Art ancien de Géorgie soviétique*, cat. exp., Paris 1982, n° 115 ; voir aussi I. Rapti, Images du Christ, reliques des saints : un triptyque géorgien inédit, dans *Byzance et les reliques du Christ* (cité n. 26), p. 191-222, ici p. 219.

IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO DELLA CRIPTA DELLA CHIESA DI SANTA LUCIA A BRINDISI*

Marina Falla Castelfranchi

In linea generale i dipinti medievali che si conservano nella chiesa detta di Santa Lucia a Brindisi, ivi compresi quelli della cripta, sono poco studiati: ad eccezione di qualche breve segnalazione il lavoro più serio mi sembra il volumetto di Maria Guglielmi, del 1990[1], dedicato ai dipinti murali medievali delle chiese di Brindisi, cui va aggiunta la più recente monografia sulla chiesa del Santo Sepolcro, in parte curata dalla mia allieva Alessandra Pennetta[2], che costituiscono il punto di riferimento per l'approfondimento delle ricerche in questo settore. La maggior parte delle chiese di Brindisi, a navata unica e di non vaste dimensioni, tranne la splendida Santa Maria del Casale[3], che presenta uno schema mendicante con ampio transetto, si data all'epoca angioina, che va recepita in perfetta continuità con quella federiciana. È in questo periodo, infatti, che appare documentata, nella città, la presenza di importanti personaggi del tempo, in relazione alla ripresa dell'antico porto, che riscoprì il suo ruolo di *trait-d'union* con l'Oriente[4]: specialmente nel settore della cultura artistica le numerose testimonianze superstiti sottolineano l'importanza della città nella piena epoca medievale.

L'edificio, intitolato alla Trinità fin dalle più antiche testimonianze (XIII sec.), e poi a Santa Lucia – non v'è, però, traccia di questa seconda dedica nella documentazione medievale – è ubicato fra la via Lata e la via Santa Lucia, non lontano dalla cinta urbica[5], come molti monasteri duecenteschi, p.e. quelli degli ordini mendicanti. Esso presenta

* Tutte le figure sono dovute all'autore.

1. M. Guglielmi, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo nelle chiese del centro storico di Brindisi*, Martina Franca (TA) 1990, con la bibliografia precedente.

2. M. Marrazzo e A. Pennetta, *Ecclesiam Sancti Sepulchri*, Lecce 2008.

3. Su questo edificio si veda recentemente G. Perrino, *Affari pubblici e devozione privata. Santa Maria del Casale a Brindisi*, Bari 2013.

4. R. Alaggio, *Brindisi medievale. Natura, Santi e Sovrani in una città di frontiera*, Napoli 2009.

5. F. Panarelli, Le origini della comunità monastica femminile della SS. Trinità (o S. Lucia) di Brindisi, in *Territorio, culture e poteri nel Medioevo e oltre. Scritti in onore di Benedetto Vetere*, a cura di C. Massaro e L. Petracca, Galatina 2011, t. 2, p. 435-447.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

una facciata a capanna piuttosto dilatata, aperta da un portale lunettato, con un piccolo rosone sotto la parte cuspidata, ed è articolato in tre navate. Menzionato nelle fonti a partire dal 1260, esso viene ricordato come insediamento monastico *monialium albarum*, dedicato alla SS. Trinità, al tempo dell'arcivescovo di Brindisi Pino Giso (1352-1378)[6]. Una significativa scoperta permette di legarlo al movimento monastico delle penitenti, attestato a partire dall'epoca di Innocenzo III (1198-1216) e subito ampiamente diffuso in Europa e in Terrasanta, accogliendo numerose peccatrici pentite, da cui il nome del movimento. Le monache penitenti della SS. Trinità sono infatti menzionate in un testamento che reca la data 1248 rinvenuto da Giacomo Carito nella Biblioteca Arcivescovile "Annibale De Leo" di Brindisi[7]: questa data consente di anticipare la fondazione della chiesa alla prima metà del XIII sec., ovvero all'epoca in cui il movimento delle penitenti aveva iniziato a diffondersi. Non mi sembra un caso che, come per il movimento delle penitenti, l'ordine dei Trinitari, fondato da Giovanni de Matha allo scorcio del XII sec., sia stato ufficialmente riconosciuto, nel 1198, dallo stesso papa Innocenzo III. A Roma si conserva parte della facciata, e soprattutto il portale, della chiesa di S. Tommaso in Formis, sul Celio, che divenne sede dell'ordine dal 1209: il portale è sormontato da un grande clipeo che racchiude un mosaico che raffigura la visione di Giovanni de Matha, ovvero Cristo che libera i prigionieri, uno di pelle bianca, l'altro nera, tema iconografico legato all'ordine, che si proponeva di liberare i prigionieri cristiani dagli infedeli[8]. Mi sembra dunque, che si possa cogliere una significativa associazione, sotto numerosi punti di vista, fra la nascita dell'ordine dei Trinitari e il movimento delle penitenti, entrambi legati al tempo di papa Innocenzo III (1198-1216): non solo le quinte storiche, ma anche quelle geografiche coincidono, specie nei loro legami con la Terrasanta. E ancora: proprio in epoca normanna, e soprattutto federiciana – si ricordi anche che il piccolo Federico II fu affidato alla tutela della madre e anche a quella di Innocenzo III –, si registra l'*akmé* del porto di Brindisi, in relazione soprattutto alle Crociate, sia pure nella fase più tarda, privilegiando, specie dopo il 1291, i rapporti commerciali. Ciò porterebbe a concludere che, fin dalla sua fondazione, la chiesa brindisina fosse dedicata alla Trinità, e che, contemporaneamente, fosse la sede delle monache penitenti. Come si dirà, il programma iconografico/iconologico della cripta appare strettamente legato a questo movimento, e fu probabilmente concepito da un regista di profonda cultura anche sotto il profilo storico, ben aggiornato su queste vicende.

6. R. Jurlaro, *s.v.* Trinità, in *Monasticon Italiane. 3, Puglia e Basilicata*, a cura di G. Lunardi, H. Houben e G. Spinelli, Cesena 1986, p. 96, n. 79.

7. G. Carito, La chiesa della Santissima Trinità in Brindisi, in *La chiesa della Santissima Trinità Santa Lucia*, Brindisi 2000, p. 9-22.

8. K. Queijo, Il mosaico dell'ingresso monumentale di San Tommaso in Formis, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e Atlante, Corpus 5), Milano 2012, p. 90-91.

La chiesa superiore presenta, al contrario, un programma anonimo, e piuttosto disordinato anche per ciò che concerne il rapporto tra la parete e l'immagine. Mi riferisco, p.e., alla Dormizione della Vergine (*Koimesis*), parzialmente conservata, campita al centro della parete meridionale, incuneata fra alcune figure di santi: in ambito bizantino, infatti, solitamente l'episodio è ubicato sulla parete della controfacciata, al di sopra dell'ingresso, e spesso ha valenza funeraria, in associazione con la funzione di questo stesso spazio[9]. Sulla parete della controfacciata, il muro di fondo della navatella destra è parzialmente coperto da alcune scene della vita e del martirio di san Pietro Martire[10], canonizzato nel 1253[11]. Il ciclo non è concepito come un'icona agiografica, ma come una sorta di agglutinamento di episodi della vita e del martirio del santo, di varia dimensione: questa scelta desueta appare in contrasto con la presenza, nelle chiese di Brindisi e del suo territorio, di numerose icone agiografiche dipinte su parete – e non su tavola – che, come risulta da una mia recente ricerca, rappresentano una sperimentazione della Terra d'Otranto a partire dall'iniziale XIII sec., e non sono mai attestate nei territori dell'impero[12]. La scelta di inserire in questo modesto programma le storie di san Pietro Martire ancora una volta non è casuale, e andrebbe probabilmente collegata al fatto che la comunità delle penitenti era molto vicina all'ordine domenicano, cui appartenne san Pietro Martire, come indica anche la tunica bianca che esse indossavano sotto un mantello scuro[13].

Di particolare interesse appare il programma iconologico della cripta, detta anche chiesa inferiore: si tratta in realtà di una cripta ad oratorio (fig. 1), una tipologia che si afferma a partire dall'età medievale, di consueto ampia quanto il presbiterio dell'edificio di culto[14]. Essa, divisa in piccole campate da colonne che reggono volte a crociera, presenta tre absidi, di fronte alle quali, sul lato Ovest, si aprono due nicchioni profondi. Essi sono sormontati da una grande lunetta in cui si trova una nicchia rettangolare, ai lati della quale si dispongono, scolpite in pietra locale, le immagini di due angeli (fig. 2): è probabile che al centro fosse incastonata, sempre scolpita, la figura di Cristo, che era quasi speculare a quella del Cristo della *Deisis*, campita nell'abside di fronte[15]. Lateralmente si dispongono delle immagini di sante:

9. M. De Giorgi, *Il Transito della Vergine. Testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale* (Byzantina Lupiensia 1), Spoleto 2015, p. 186.

10. Guglielmi, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo* (citato n. 1), p. 72-73.

11. V. J. Koudelka, *s.v.* Pietro da Verona, santo, martire, *Bibliotheca sanctorum* 10, Roma 1968, col. 746-754.

12. M. Falla Castelfranchi, L'icona agiografica nel Mezzogiorno medievale, in *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre. Atti del V Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Savelletri di Fasano (BR), 17-19 novembre 2011*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2013, p. 167-183. P. Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, New York 2014.

13. Panarelli, Le origini della comunità monastica femminile (citato n. 5), p. 437-438.

14. M. T. Gigliozzi, *s.v.* Cripta, secoli 11-14, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 5, Roma 1994, p. 480-487.

15. Guglielmi, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo* (citato n. 1), p. 66, fig. a, p. 67.



Fig. 1 – Interno della cripta, Brindisi, chiesa di Santa Lucia

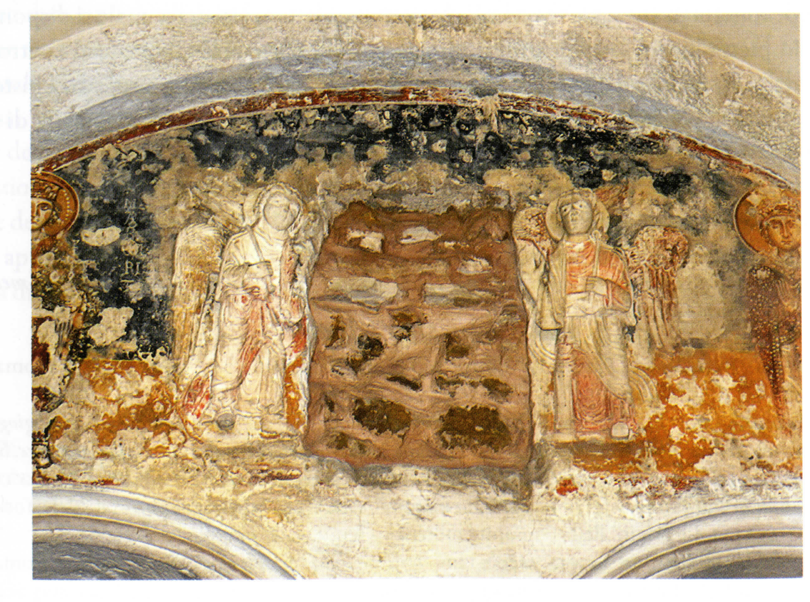


Fig. 2 – Lunetta, cripta, parete occidentale, Brindisi, chiesa di Santa Lucia



Fig. 3 – Vergine in trono con Bambino, cripta, parete occidentale, Brindisi, chiesa di Santa Lucia

Margherita, a sinistra, di cui si conserva in parte l'iscrizione latina che ne trasmette il nome, mentre l'altra santa è probabilmente Caterina. È questa la parete in cui si coagulano, io credo, le immagini più significative dell'invaso: si tratta soprattutto di immagini di sante e della Vergine con Bambino (fig. 3), rappresentata tre volte sulle pareti della cripta, in aggiunta alla sua immagine nella *Deisis* dell'abside centrale, programma non certamente casuale in un convento di monache. Ad esse si aggiungono rare immagini di santi. Nella grande

nicchia a sinistra si trova, si è detto, la Vergine in trono con Bambino, immagine che, sotto il profilo formale, trova alcuni confronti nella pittura bizantineggiante della Terra d'Otranto[16]; nella nicchia di destra sono campiti, a sinistra, santa Maria Maddalena, e a destra, pochi scampoli di pittura, di cui si dirà.

L'aspetto più significativo del programma iconografico-iconologico della cripta riguarda la presenza di numerose figure di sante, scelta legata probabilmente al fatto che la chiesa fosse un monastero femminile. Si è di fronte ad un *concepteur* colto il quale, inoltre, ha inserito, alla destra della Vergine con Bambino, una celebre peccatrice, santa Maria Maddalena (fig. 4)[17]. Essa è raffigurata accanto ad una figura di santa non identificata finora, probabilmente, io credo, santa Maria Egiziaca, di cui rimane una modesta porzione della tunica fatta di pelli, che solitamente indossava: anch'essa in origine era una peccatrice che poi si travestì da uomo per darsi alla vita eremitica, una delle cosiddette "sante travestite"[18]. La Maddalena, figura in miglior stato di conservazione, regge un cofanetto con unguentari (fig. 5), elemento peculiare della sua iconografia[19]. Nello stesso territorio, nella cripta della cattedrale di Taranto, i cui dipinti si datano alla seconda metà del XIII sec. circa[20], la Maddalena è campita accanto a santa Maria Egiziaca. È anche possibile, in quest'ottica, che la santa raffigurata nel pannello a sinistra della Vergine con Bambino, fra san Nicola e san Pietro, possa identificarsi con un'ulteriore santa penitente, santa Pelagia (fig. 6)[21], appartenente anch'essa alla categoria delle "sante travestite". Riguardo all'identificazione di questa santa, si potrebbe anche ipotizzare che si trattasse di santa Lucia o di sant'Agata, le due celebri sante siciliane, raffigurate, specie a partire dall'epoca medievale, con il velo in testa. Questa immagine si collega alla figura anonima di un'altra santa raffigurata, sempre con il velo in testa, dall'altra parte della parete che contiene i nicchioni, in modo speculare e armonico. Se l'ipotesi fosse corretta, la figura dipinta dopo Maria Maddalena potrebbe identificarsi con una di questa due sante, dato che anch'essa indossa un velo analogo. A questo proposito, si tenga anche presente che, nell'Occidente latino, il culto verso ambedue

16. P.e. nella chiesa rupestre di San Simeone a Famosa presso Massafra, cfr. C. D. FONSECA, *Civiltà rupestre in Terra Jonica*, Milano 1970, p. 144, fig. 122.

17. Su questa santa si veda S. TOMEKOVIĆ, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, a cura di L. Hadermann Misguich e C. Jolivet-Lévy (Byzantina Sorbonensia 26), Parigi 2011, p. 127-131.

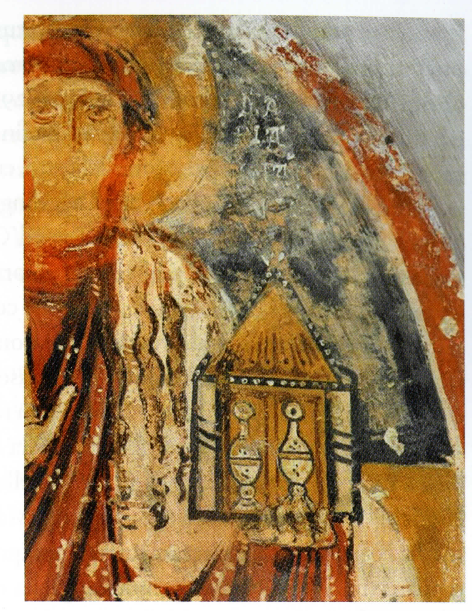
18. A. M. TALBOT, *Holy Women of Byzantium. The Saint's Lives in English Translation* (Dumbarton Oaks Byzantine Saints Lives 1), Washington DC 1996.

19. S. ORTESE, Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soleto, in *Dal giglio all'Orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di A. Cassiano e B. Vetere, Galatina 2006, p. 337-390. L'immagine, insieme a quelle di ulteriori santi, si trova sulla parete sinistra dell'edificio.

20. M. PASCULLI FERRARA, I dipinti murali, in *La cripta della cattedrale di Taranto*, a cura di C. D'Angela, Taranto 1986, p. 37-46, p. 48, fig. a.

21. J. M. SAUGET, *s.v.* Pelagia, penitente di Gerusalemme, santa, *Bibliotheca sanctorum* 10, Roma 1968, col. 430-432.


4


5


6


7

Fig. 4 – Santa Maria Maddalena e santa Maria Egiziaca, cripta, parete occidentale, Brindisi, chiesa di Santa Lucia
Fig. 5 – Santa Maria Maddalena, particolare, Brindisi, chiesa di Santa Lucia
Fig. 6 – San Pietro, santa anonima e san Nicola, cripta, parete occidentale, Brindisi, chiesa di Santa Lucia
Fig. 7 – San Nicola, cripta, parete occidentale, Brindisi, chiesa di Santa Lucia

le sante penitenti godette di rinnovata fortuna a partire dalla pubblicazione, ad una data di poco anteriore al 1264, della *Leggenda Aurea* di Iacopo da Varazze[22], un domenicano ligure che fu arcivescovo di Genova dal 1292 al 1298, anno della morte. La datazione di gran parte dei dipinti della cripta di Santa Lucia alla fine del XIII sec. – inizi del XIV, del resto, cade nel momento di più ampia diffusione del testo, cui si ispirarono numerosi cicli agiografici dipinti in tutto il territorio italiano. A ciò si aggiunga il fatto che, almeno per quanto riguarda santa Maria Maddalena e il suo culto nella Terra d'Otranto, la figura di questa santa acquisì ulteriori valenze in ragione del fatto che il culto, originario della Provenza, fosse particolarmente legato alla dinastia degli Anjou, in origine conti di Provenza, di Anjou e del Maine, oramai saldamente al potere in Italia meridionale, come è noto[23]. Nella Terra d'Otranto in particolare, il culto per Maria Maddalena era assai diffuso a partire proprio dall'epoca angioina. In alcuni significativi casi, esso appare associato ad un ramo della famiglia regnante, come, per esempio, accade per il ciclo della vita di Cristo e della Maddalena campito sulle pareti di una cappella ubicata nel castello di Copertino (LE), della prima metà del XV sec., realizzato poco dopo la celebrazione delle nozze della figlia di Maria d'Enghien, Caterina Del Balzo Orsini, nel 1415[24]. Non è chiaro, invece, quando e per quali tramiti l'intitolazione a Santa Lucia, celebre martire siracusana, si sia aggiunta a quella originaria: non ve ne è traccia nel programma iconografico, ad eccezione dell'ipotesi formulata in precedenza, a meno che non si tratti di una tradizione locale non confermata dalle fonti.

Fra questi dipinti emerge, per la sua monumentalità e il taglio a mezzo busto, la grande icona murale di san Nicola benedicente, che si trova sempre sulla stessa parete occidentale (fig. 7): il taglio a mezzo busto qualifica come tali le icone murali, consentendo inoltre, in ragione delle sue grandi dimensioni, di etichettarla come icona dispotica, in riferimento alle icone più significative sospese sull'iconostasi. Il fenomeno conta alcuni confronti nell'attuale Salento, quasi tutti in riferimento al ritratto dello stesso santo, p.e. nelle chiese rupestri dei Santi Stefani presso Vaste[25] e della Celimanna presso Supersano[26], entrambe in provincia di Lecce.

22. Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, trad. J. B. M. Roze, introd. H. Savon, 2 vol., Parigi 1967: Sainte Marie l'Égyptienne, t. 1, p. 284-286; Sainte Marie Madeleine, t. 1, p. 456-466; Sainte Pélagie, t. 2, p. 266-268.

23. Non è un caso che esso registri, proprio nel corso del XIV sec., il momento di più ampia diffusione in Europa, soprattutto in Francia: a questo proposito, si veda V. Saxer, *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, Auxerre – Parigi 1959. Più recentemente si veda V. Vannucci, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, Roma 2012. Sulla dinastia degli Angiò si veda *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, cat. mostra, Parigi 2001.

24. S. Ortese, *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina 2014, p. 229-247: Castello di Copertino, cappella della Maddalena.

25. M. Falla Castelfranchi, Chiesa rupestre dei Santi Stefani. Il monumento, in *Vaste e Poggiardo. Il patrimonio culturale e ambientale*, a cura di G. Mastronuzzi, Poggiardo 2015, p. 40-45.

Al pari di tutte le cripte, inoltre, anche questa doveva svolgere funzioni funerarie, come indicano anche le due tombe poste sotto la struttura affrescata che si apre sul lato occidentale dell'invaso, di fronte all'abside che ospita la *Deisis*, un sintagma che, in ambito bizantino, si collega alle chiese funerarie. Ad esempio quella, con splendidi affreschi, del celebre complesso di Bachkovo in Bulgaria, costruito nel 1083 su committenza del principe georgiano Gregorio Pakourianos, Gran Domestico d'Occidente sotto Alessio I Comneno: nell'abside della cripta della chiesa funeraria è, infatti, campita una *Deisis*[27], ma i casi sono veramente numerosi. Non è dato, però, di sapere chi fosse sepolto in questa cripta, né le fonti trasmettono dati preziosi in merito.

In conclusione, si è di fronte ad un ulteriore caso che evidenzia la profonda cultura dei registi dei programmi iconografici delle chiese, rupestri e non, nella Terra d'Otranto, personaggi che non sempre si identificano con i committenti. Essi forgiarono nuovi sintagmi che, almeno in questo caso, appaiono strettamente associati ad una particolare vicenda storica che interessò la città di Brindisi nel XIII secolo, e il suo ruolo nel Mediterraneo, non solamente legato ai commerci.

26. Ead., La decorazione pittorica bizantina della cripta della Celimanna, in *Supersano. Un paesaggio antico del basso Salento*, a cura di P. Arthur e V. Melissano, Galatina 2004, p. 67-80.

27. E. Bakalova *et al.*, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, fig. 2.



CROSSING BORDERS: THE ORNAMENTAL DECORATION OF ST. NICHOLAS AT PHOUNTOUKLI AT RHODES*

Sharon E. J. Gerstel

Byzantine art historians have frequently written about ornament in architecture, manuscripts, mosaic pavements, metalwork, and even ceramics.[1] Decorative patterns in church painting, however, have never been the subject of a comprehensive study.[2] Reluctance to engage in such an endeavor can be justified in part by the overwhelming quantity, broad chronological span, and wide geographical diffusion of the visual evidence. Scholarly focus on figural decoration also explains the lack of attention to ornament, which is frequently perceived as playing a secondary role in ecclesiastical painting. This is not to say, however, that discussions of ornament in the dado zone, framing bands, cornices, screens, and elsewhere in church painting are wholly absent from publications on Byzantine monumental decoration. As the mark of the artist, ornament is frequently used to identify workshops or trace the hands of specific masters. Several types of ornament—including whirling discs and elements derived from nature—have been studied for their connections to other media or to written texts.[3] Scholars have also focused on changes in ornamental repertoires to gauge interactions with contemporary cultures. In the middle Byzantine period, for example, the introduction

* All illustrations are the author's unless otherwise indicated.

1. J. Trkulja, *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Façades, 1204–145*, PhD diss., Princeton University, 2004; M. Alison Frantz, Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology, *ArtBull* 16, 1934, pp. 43–76; J. C. Anderson, Introduction to the Ornamental Tiles, in *A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium*, ed. S. Gerstel and J. Lauffenburger, University Park PA 2001, pp. 89–117; J. C. Anderson, Tiles, Books, and the "Church Like a Bride Adorned with Pearls and Gold," in Gerstel and Lauffenburger, *A Lost Art Rediscovered*, pp. 119–141; V. P. Darkevič, *Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII веков.*, Moscow 1975; A. Ballian and A. Drandaki, A Middle Byzantine Silver Treasure, *Mouseio Benaki* 3, 2003, pp. 47–80.

2. One notable exception is D. Milovanović, *Освежавање меморије: рнаменти српских средњовековних фресака* [Memory update: Ornaments of Serbian medieval frescoes], Belgrade 2014.

3. See, for example, E. C. Schwartz, The Whirling Disc: A Possible Connection between Balkan Frescoes and Byzantine Icons, *Zograf* 8, 1977, pp. 24–29; H. Maguire, *Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford 2012.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

of pseudo-Kufic signaled an interest in and absorption of an ornamental form that reached Byzantium through trade and diplomatic exchanges.[4] In the late Byzantine period, elements from the Gothic ornamental repertoire—quatrefoils, heraldic emblems, and certain foliate patterns—were incorporated into painting in Orthodox churches, largely as the result of cultural intermingling in lands formerly under imperial hegemony.[5] This short tribute to Catherine Jolivet-Lévy, a brilliant scholar and colleague, focuses on an unusual ornamental pattern in St. Nicholas at Phountoukli, a late 15th-century Rhodian church.[6] Examination of this pattern reveals how signs and forms could be deployed in radically different ways based on shifting political boundaries and cultural contexts.

St. Nicholas at Phountoukli, a small tetraconch church built during 1497–98, is located northwest of the village of Dimilia, at the center of the island of Rhodes. Commemorative inscriptions in the building attribute its construction and decoration to Nikolaos Bardoanes, *pansebastos kyr* and *logothetes*.[7] The church is best known for its elaborate portraits of Bardoanes and his wife, Eudokia Strevlou, and their children, Maria, Georgios, and Michaelis (?). The portraits, located in the lower register of the west conch, are presented as two panels (1.62 x 2.20 and 1.60 x 2.00 m) flanking a portal (fig. 1).[8] On the left (north) panel, the parents hold a model of the church and raise their hands, entreating Christ, the Virgin, and St. John the Baptist. On the right (south) panel, the children are presented with their hands

4. A. Grabar, Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 2, 1951, pp. 32–60.

5. M. Bacci, Some Remarks on the Appropriation, Use, and Survival of Gothic Forms on Cyprus, in *Byzantine Images and Their Afterlives: Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, ed. L. Jones, Farnham 2014, pp. 145–168.

6. I would like to thank my colleagues in the Fourth Directorate of Byzantine Antiquities, Rhodes, for their warm hospitality and interest in this study. Earlier versions of this paper were presented at Bryn Mawr College and at the Institute for Advanced Study, Princeton. The "tile" decoration of St. Nicholas at Phountoukli is discussed briefly in S. Gerstel, Facing Architecture: Views on Ceramic Revetments and Paving Tiles in Byzantium, Anatolia, and the Medieval West, in *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, ed. C. Hourihane, Princeton 2012, pp. 43–65, at pp. 61–62. The church is also the subject of a dissertation in progress by Nikos Mastrochristos.

7. I. Christoforaki, Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204–1522), in *Ρόδος 2.400 χρόνια: Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, ed. E. Kypraiou, vol. 2, Athens 2000, pp. 449–464, at p. 463; A. K. Orlandos, Βυζαντινοί καὶ μεταβυζαντινοί ναοὶ τῆς Ρόδου. Αἱ τοιχογραφίαι, *ABME* 6/2, 1948, pp. 113–215, at pp. 192–196.

8. S. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology, Ethnography*, Cambridge 2015, pp. 151–152; M. Acheimastou-Potamianou, Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου, in *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, ed. E. Kypraiou, Athens 2004, pp. 247–262; A. Semoglou, Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle), *Zograf* 24, 1995, pp. 5–11, at pp. 6–7 (dating the portraits to the end of the 15th, beginning of the 16th century); A.-M. Talbot, The Death and Commemoration of Byzantine Children, in *Becoming Byzantine: Children and Childhood in Byzantium*, ed. A. Papaconstantinou and A.-M. Talbot, Washington DC 2009, pp. 283–308, at p. 304.



Fig. 1 – Members of the Bardoanes family, west wall, Rhodes, Phountoukli, church of St. Nicholas

crossed over their chests. As typical in commemorative portraits, the deceased have been placed against a white ground with ornamental foliage, envisioning the saved in paradise. A reconstructed inscription above the head of Maria reveals that she died in Rhodes from pestilence (Θ̣ΑΝ̣ΟΥ[σ]Α [εἰ]C Ρ̣Ο̣Δ̣[ον] . . . Ε̣Κ̣ ΠΑ̣Ν̣ΟΛΗC). Indeed, in the year of the church's construction, the Black Plague was decimating the island's population and ravaging settlements in western Anatolia, on the opposite shore.[9] It is likely that at least two of the three children succumbed to the plague.[10] The need to bury the children and commemorate them must have pushed the grieving parents to construct and decorate this church far from the island's main population centers.[11] The title of the father, the name of the mother,

9. On outbreaks of the Black Death in Anatolia, see N. Varlik, *Disease and Empire: A History of Plague Epidemics in the Early Modern Ottoman Empire (1453–1600)*, PhD diss., University of Chicago, 2008, pp. 52–56. For an eyewitness account of the Black Death in Rhodes, see Emmanuel Georgillas Leimenites' epic poem of 1498, *The Plague of Rhodes* [Το Θανατικόν της Ρόδου], in W. Wagner, *Medieval Greek Texts Being a Collection of the Earliest Compositions in Vulgar Greek Prior to the Year 1500*, London 1870, pp. 171–190.

10. The child represented at the center of the composition appears to have been added following the initial painting of the panel.

11. Christoforaki, Χορηγικές μαρτυρίες (cited in n. 7), p. 463.

and the expensive, fur-lined garments worn by the figures indicate that the Bardoanes-Strevlou family was of high social and economic status. Aside from representation in this church, however, the *logothetes* Bardoanes is unattested in primary sources, prompting one scholar to posit that the family may have been refugees from a neighboring island or from another region that had been besieged by the Ottoman Turks during this period.[12]

Although the name Bardoanes—created from *Bardas* and *Ioannes*—is absent from the written sources, the first half of the composite word is well attested on Rhodes. The *vestes* Bardas is cited in an inscription once incorporated into the wall of a building close to the Street of the Knights in the Collachium of the town of Rhodes.[13] The same name, Bardas, is also attached to a small church dedicated to St. George located between the villages of Arnitha and Apolakkia, on the southern part of the island. According to an inscription in the apse, the church was built during the reign of Andronikos II Palaiologos in the year 6798 (1289/90).[14] When the church took on the name of Bardas is unknown, because the dedicatory inscription does not mention a patron. Both St. Nicholas at Phountoukli and St. George Bardas are located toward the interior of the island, in areas far from those that would have been occupied by Western knights and merchants. The church of St. George sits amid cultivated fields, and St. Nicholas lies along a winding road on the slopes of Prophitis Elias. It is easy to imagine that these churches might have been constructed in the late or post-Byzantine period on properties belonging to wealthy landowners, such as the *vestes* Bardas or the *logothetes* Bardoanes. There may also be another reason, based on an unusual ornamental pattern in their painted decoration, to suggest an even closer connection between the two churches.

The painter of the Phountoukli church clearly took great pride in the ornamental patterns that decorate the church's interior. Broad, vertical bands of ornament divide narrative scenes in the north, south, and west conches, frame the sanctuary, and fill spaces too narrow to accommodate figural representations. Larger panels of ornament framed by thick red bands decorate the lower walls of the sanctuary and the jambs flanking the three portals. On the south wall of the sanctuary, panels of octagons and interlocking eight-pointed stars and crosses undergird the icon of the church's patron saint and a niche used today to hold icons (fig. 2).

12. Acheimastou-Potamianou, Οι τοιχογραφίες της οικογενείας Βαρδοάνη (cited in n. 8), p. 251.

13. ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ ΠΟΝΩΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΕΣΤΟΥ ΒΑΡΔΑ/ΜΕΘ' ΩΝ ΤΑ ΚΥΚΛΩ ΤΗC ΔΕ ΠΕΡΙΟΙΚΙΔΟC+. J. Hedenborg, *Geschichte der Insel Rhodos, von der Urzeit bis auf die heutigen Tage*, Rhodes 1854, pl. XXI.9; E. Papamanolis, Professor Johan Hedenborg (1786–1865) και το χειρόγραφο του Geschichte der Insel Rhodos von der Urzeit bis auf die heutigen Tage, *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 10, 1984, pp. 93–127, at p. 103.

14. See Orlandos, Βυζαντινοί καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου (cited in n. 7), p. 116; S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna 1992, p. 94; P. Angiolini Martinelli, Gli affreschi della chiesa di S. Giovanni [*sic*] Vardas ad Apolakkia, Note preliminari, *CorsiRav* 42, 1995, pp. 553–563; K. Kephala, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, Athens 2015, p. 167.



Fig. 2 – Ornament on the south wall of the sanctuary and icon of St. Nicholas, Rhodes, Phountoukli, church of St. Nicholas

A vertical strip demarcating the threshold of the sanctuary features alternating crosses and rectangles. On the north wall of the sanctuary, a pattern of repeated hexagonal forms enclosing abstract vegetal motifs, recalling designs on textiles, decorates a framed panel below the *prothesis* niche (fig. 3). Today, a liturgical cloth largely obscures the pattern.

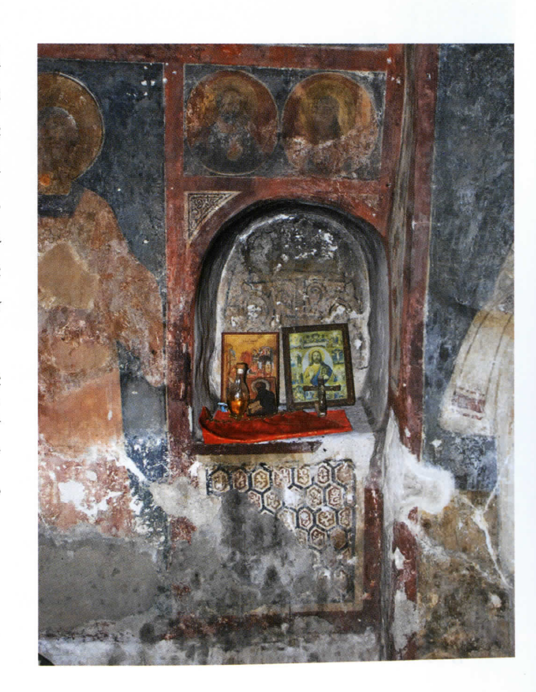


Fig. 3 – Ornament on the north wall of the sanctuary under the *prothesis* niche, Rhodes, Phountoukli, church of St. Nicholas

Three different patterns decorate the jambs of the portals: octagonal compositions in the south door, eight-pointed stars and crosses in the west door,

and repeated octagons and diamonds in the north door. The octagonal pattern on the jambs of the south door and south wall of the sanctuary is not unique to Phountoukli. It also appears in the 14th-century church of Sts. George and Constantine in Pyrgos, Crete, and may be more widespread.[15] The pattern is loosely related to earlier forms of octagons and squares found in churches in Lakonia and elsewhere.[16] It is also found in other cultural contexts. The pattern of eight-pointed stars and crosses has no Byzantine antecedents. Like the earlier pseudo-Kufic, it is an addition to the traditional decorative repertoire.

As in St. Nicholas, the church of St. George Bardas also includes a narrow band of interlocking eight-pointed stars and crosses (fig. 4). Although the pattern is less refined, it undoubtedly derives from the same source as the Phountoukli decoration. The band is located above the representation of an equestrian St. George, an image that belongs to a



Fig. 4 – Ornament above figure of St. George, south wall, Rhodes, Apolakkia, church of St. George Bardas

15. E. Theocharopoulou, Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου, *ArchDelt* 57, 2002, pp. 216–363, at p. 340. I thank Ioanna Bitha for bringing this article to my attention.

16. O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athens 2002, p. 248, fig. 108; N. Drandakes, Παναγία ἡ Βρεστενίτισσα, *Λακ. Σπουδαί* 4, 1979, pp. 160–186, at p. 171 and fig. 15.

second layer of painting added to the church in the late 15th century.[17] The pattern is different from the more traditional, stepped crosses painted around the late 13th-century image of St. John the Baptist on the opposite wall (fig. 5), as if the opposing motifs, both painted in blue and red, are in dialogue. Whereas the stepped crosses are finely painted, the eight-pointed stars and crosses seem more experimental. Instead of truly interlocking as at Phountoukli, the stars and crosses are divided by thick, white bands, perhaps imitating the framing of the stepped crosses in the earlier pattern across the nave. Just as the later pattern responds to the earlier one, the pretentious letterforms of the late 15th-century inscription identifying the saint and naming a supplicant, Sophronios the Monk, imitate the highly embellished writing of the late 13th-century painter. Thus two Rhodian churches, at Phountoukli and Apolakkia, have layers of paint from the late 15th century. Both programs are associated with families whose names, either singly or in composite form, include the root *Bardas*. The churches are also linked by the unusual source of the 15th-century decorative patterns: ceramic tiles used for architectural revetment.

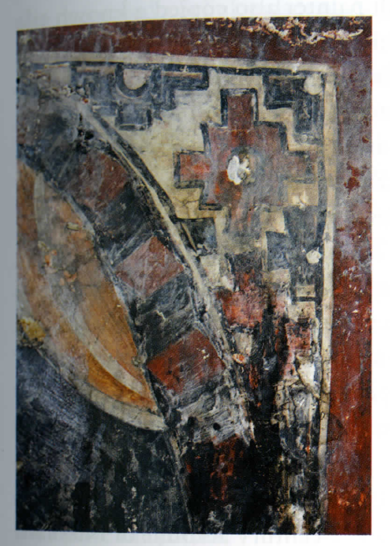


Fig. 5 – Ornament above the figure of St. John the Baptist, north wall, Rhodes, Apolakkia, church of St. George Bardas

Tile patterns figure prominently in church decoration of the late and post-Byzantine periods. Part of the decorative program of middle Byzantine Constantinopolitan and Bithynian churches, the representation of tile-like patterns and forms in the late Byzantine period suggests that examples remained visible in later centuries and that the brightly decorated and shiny tiles continued to be valued for their unfading polychromy and physical durability.[18] Recalling the setting of many middle

17. Konstantia Kephala has persuasively compared the figure style of the equestrian George to a representation of the saint on an icon from Rhodes dated to either 1489 or 1497. See Kephala, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου* (cited in n. 14), p. 169. For the 15th-century icon, see E. Kollias, ed., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ. μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου*, Athens 2004, p. 92, fig. 106.

18. Tiles were still visible in 1202 in the Botaneiates palace church in Constantinople and until 1922 in the church of the Koimesis in Nicaea (Iznik). Byzantine-style tiles are still visible in the maqsura dome of the Great Mosque at Córdoba. Gerstel and Lauffenburger, *A Lost Art Rediscovered* (cited in n. 1), pp. 230, 236–237, 239–241. It is impossible to know how long other middle Byzantine tiles were visible in Constantinopolitan or Bithynian buildings since they have all been found in unstratified contexts in excavations or through chance discoveries.

Byzantine tiles, painted facsimiles occasionally decorate cornices or frame monumental icons in late Byzantine churches. Earlier tiles clearly inspired the painting from around 1230 in the south aisle of Thessalonike's basilica of the Virgin Acheiropoietos,[19] where a narrow, horizontal band of circles with four-petaled flowers is so close in proportion and color to architectural ceramics excavated at the site of the Hospital of Sampson in Constantinople that one is tempted to believe that the painter had made sketches in the capital before embarking on the painting of the Thessalonikan church.[20]

Like the 13th-century painter who added a 10th-century ornamental form to the 5th-century Acheiropoeitos basilica, the Phountoukli painter also copied a known tile pattern, but one characteristic of another culture. Writing in 2000, Elias Kollias identified the source of the painted "tiles" in Phountoukli as Hispano-Moorish.[21] In support of his argument, he pointed to the importation of Western ceramics as well as the residency of Spanish knights on the island. The tiles used for models are not, however, Hispano-Moorish, but Turkish, and more specifically, Seljuk.[22] Brightly glazed and trimmed to form ornate, piecework patterns, surviving Seljuk tiles date primarily to the 12th and 13th centuries, although they survived for some time after. Their roots are traced to Persian tile work, which exhibits the same shapes and decoration, although in a more refined form and with slightly different coloration. Islamic tile patterns, much like those that decorated earlier Byzantine tiles, were copied in other media, including manuscripts, metalwork, wood, and textiles. In the Phountoukli decoration's specific reference to Seljuk tile work, one sees a reflection of a moment in time in the Eastern Mediterranean, in particular on Rhodes.

There is precedent for the use of Seljuk tile work in an earlier Byzantine building, although in a secular context. According to the mid-12th-century account of Nikolaos Mesarites, a "Persian hand" (i.e., Seljuk) executed the decoration of the staircase of the Mouchroutas reception hall in the Great Palace in Constantinople. The walls were "colored blue, deep red, green and purple by means of a medley of cut, painted tiles of

19. For a recent discussion of the date of the painting, see L. Fundić, Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of Theodore Doukas (r. 1215–1230), *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 23, 2013, pp. 217–250, at pp. 239–240; A. Xyngopoulos, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, *ArchEph*, 1957, pp. 6–30, at pp. 16–18 (repr. in idem, *Θεσσαλονίκεια Μελετήματα* [Thessalonike 1999], pp. 417–446, at pp. 428–430). Xyngopoulos links the "archaizing" pattern to churches in Cappadocia and elsewhere, particularly of the 11th century.

20. Gerstel and Lauffenburger, *A Lost Art Rediscovered* (cited in n. 1), pp. 180, 231.

21. E. Kollias, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*, *Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Athens 2000, pp. 56–58, figs. 25, 26; Acheimastou-Potamianou, Οι τοιχογραφίες της οικογενείας Βαρδοάνη (cited in n. 8), p. 258 n. 49.

22. For a catalogue of Seljuk buildings with tile decoration, see M. Meinecke, *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen 1976; R. Arik and O. Arik, eds., *Tiles: Treasures of Anatolian Soil. Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*, Istanbul 2008.

cruciform shape."[23] Mesarites, an Orthodox Byzantine, focuses on the interstitial cruciform shapes within the pattern. The dominant design element in Seljuk wall decoration, however, was the eight-pointed star, a shape found in palaces, kiosks, and luxury baths. Forms associated with Seljuk palace decoration were thus transferred to a hall in the Byzantine palace—an exotic decorative element easily absorbed into the ornamental repertoire in terms of design as well as materiality.

The similarity of the Rhodian paintings to Seljuk tiles excavated in the region of Konya, particularly at the Kubadabad palace, is startling. Similar tiles, preserved in fewer numbers, also decorated a Seljuk palace at Antalya and the inner citadel of Alanya, coastal sites close to Rhodes.[24] The painted images clearly imitate the Islamic tiles' cut patterns, coloration, and certain design elements (fig. 6). The Seljuk crosses and those at Phountoukli, unlike Byzantine crosses, terminate in triangular points. The decoration of the crosses—filled with scrollwork or foliate shapes—is common to both the Seljuk tiles and the Phountoukli painting. The decoration of the eight-pointed stars, however, differs substantially.

Avoiding the figural, zoomorphic, and calligraphic decoration frequently found on Seljuk star tiles, the Phountoukli shapes are filled with vegetal scrolls. Eight-pointed stars with aniconic decoration find parallels in some late 13th- and early 14th-century Seljuk tiles discovered stacked in a workshop excavated in the Kubadabad palace.[25] The painted tiles make reference to methods of cutting and installing the Islamic tiles. Whereas earlier Byzantine tiles were primarily square or rectangular, Seljuk tiles were cut and placed on the wall in pieces, creating interlocking and repeating patterns. The Seljuk tiles formed large rectangular or square decorative panels framed by thick bands. As noted, at Phountoukli and in the small church of St. George at Apolokkia, thick bands frame the fictive tile panels.

23. For the text, see Nikolaos Mesarites, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, ed. A. Heisenberg, Würzburg 1907, sec. 27–29, and F. Grabler, trans. and ed., *Nikolaos Mesarites: Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, Graz 1958. For an English translation, see C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312–1453*, Englewood Cliffs NJ 1972; repr. Toronto 1997, p. 229. On the palace's decoration, see P. Magdalino, Manuel Komnenos and the Great Palace, *BMGS* 4, 1978, pp. 101–115; L.-A. Hunt, Comnenian Aristocratic Palace Decoration: Descriptions and Islamic Connections, in *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, pp. 138–170, esp. pp. 141–142; N. Asutay-Effenberger, "Muchrutas": Der seldschukische Schaupavillon im Grossen Palast von Konstantinopel, *Byz.* 74, 2004, pp. 313–329; R. Arik, Tiles in Anatolian Seljuk Palace Architecture, in Arik and Arik, *Tiles* (cited in n. 22), pp. 239–241; A. Walker, Middle Byzantine Aesthetics and the Incomparability: The Architectural Ekphrasis of Nikolaos Mesarites, *Muqarnas* 27, 2010, pp. 79–101; eadem, *The Emperor and the World: Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth–Thirteenth Centuries*, Cambridge 2012, pp. 144–164.

24. Arik and Arik, *Tiles* (cited in n. 22). See S. Redford, Thirteenth-Century Rum Seljuq Palaces and Palace Imagery, *Ars Orientalis* 23, 1993, pp. 219–236; R. Arik, *Selçuklu Saray ve Çinileri*, Istanbul 2000.

25. On tiles decorated with foliate ornament, see Arik and Arik, *Tiles* (cited in n. 22), pp. 345–355, 397.



Fig. 6 – Wall decorated with Seljuk tiles from the Kubadabad palace, near Beyşehir, Turkey (photo: D. Osseman)

The location of the paintings in the church also recalls the placement of tiles in Seljuk contexts, where large wall surfaces were covered with ceramic decoration. By contrast, in earlier Byzantine tiled churches, architectural ceramics covered cornices and screens and other furnishings. Where original tiles have been studied in Seljuk buildings, such as the Kubadabad palace, the tiles cover the dado zone. At Phountoukli, the dado zone is less than a meter tall. Although the patterns look similar, subtle differences can be observed. The cruciform shapes in the church sanctuary are thickly outlined, so they project from the picture plane, suggesting that within the Byzantine context, the pattern was Christianized by emphasizing one design element over another.[26]

Other patterns within the church also find parallels in Seljuk tiles. The piecework octagons of the south door and sanctuary, created from trapezoidal shapes and central squares, can be seen in Sivas in tile work at the Buruciye Madrasa, an elaborate structure

26. R. Bozer, Forms of Seljuk Tile Panels, Observations on the Designs of Wall Coverings and Some Processes after Glazing, in Arik and Arik, *Tiles* (cited in n. 22), pp. 191–207.



Fig. 7 – Detail, decorated purse worn by Nikolaos Bardoanes in the portrait of donors, west wall, Rhodes, Phountoukli, church of St. Nicholas

built by Muzaffer Burucirdi, an Ilkhanid official, in 1271.[27] As noted, the octagonal shapes, though simplified, are also found in Byzantine ornament from an earlier period as well as in a Cretan church in Pyrgos. In both the Cretan church and at Phountoukli, however, the pattern's coloration in red and blue and its decoration with scrollwork and pseudo-Kufic complicate issues of its origins.

The meaning of tile decoration in Islamic contexts has been studied by a large number of scholars, with some reading cosmological significance into certain designs.[28] As part of the portal decoration in Phountoukli, intricate geometric patterns marked a threshold between exterior and interior spaces, and as such, expressed Orthodox notions about passage from the terrestrial to the celestial world. Brightly colored and infinitely expandable, the tile patterns are neither earthly nor heavenly. Located below the icon of St. Nicholas, the dominant cruciform pattern brings attention to an image further emphasized by a crowning fictive arch. In the portals, the painted tiles supplant more traditional decoration consisting of apotropaic crosses.[29] In the dado zone, they replace geometric designs, textiles, and faux marble. As a surface ornament, they provide another dimension to the decoration, complementing the painted figures that appear to project into the church from the depths of the blue background. The flat, yet ever expandable patterns thus further notions of spatial disruption resulting from Byzantine approaches to the decoration of sacred space.

Although the design of eight-pointed stars and crosses stands out as unusual to those trained in the study of Orthodox monumental painting, the patterns would hardly have been

27. Arik and Arik, *Tiles* (cited in n. 22), fig. 90.
28. Of most importance, see O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
29. On apotropaic crosses, see, for example, G. Babić, Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles, in *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, ed. S. Dufrenne, Paris 1979, pp. 1–13.

seen as foreign to Bardoanes, who wears a framed purse impressed with a star and polygon pattern and bordered by a tiraz band inscribed with indecipherable Greek (?) letters and scrollwork.[30] Decorative tassels hang from the bottom of the purse (fig. 7). The painting accurately reproduces the form and decoration of cloth purses worn by wealthy merchants and nobles of the period. Like the carefully constructed portrait of this church donor, in which costume elements denote wealth and transcultural awareness, does the selection of ornament for his church also convey meaning and status?

The date of the Phountoukli church's construction, 1497–98, falls within a span of years framed by the great sieges of Rhodes, in 1480 and 1522, and follows the destructive earthquake and aftershocks of 1481.[31] These years saw renewed prosperity on the island and the reversal of traditionally hostile relations with the neighboring Turks as the Knights Hospitaller granted protection to Djem, a claimant to the Ottoman throne.[32] Djem's arrival in Rhodes on July 29, 1482, and his interactions with the Grand Master Pierre d'Aubusson are colorfully documented in a well-known manuscript in the Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 6067. The scenes are detailed, with a strong emphasis on the representation of textiles and costumes, including purses like the ones worn by Bardoanes and his sons. The visit of Djem, who shortly after arriving departed for the West as a "guest" of the pope and remained in the Papal States until his suspicious death in 1495, guaranteed for Rhodes, eight years of peace, during which time much of the ravaged island was rebuilt and fortified. In 1503, a few years after the church's decoration, the delicate peace between the Knights and the Ottomans was broken when sixteen Turkish galleys sacked the villages of Archangelos,[33] Pharaklos,[34] Zenodotou, Lachania,[35] and Kattavia[36] on the eastern coast of the island and sent raiding parties inland, enslaving Orthodox villagers.[37] After a yearlong siege, in 1522, the Ottoman Turks led by Suleiman, took the island,

30. See I. Bitha, Ενδυματολογικές μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικής Ρόδου (14ος αι.–1523): Μια πρώτη προσέγγιση, in Kypraiou, *Ρόδος 2.400 χρόνια* (cited in n. 7), pp. 429–448, at p. 440. For late medieval and early modern purses, see O. Goubitz, *Purses in Pieces: Archaeological Finds of Late Medieval and 16th-Century Leather Purses, Pouches, Bags, and Cases in the Netherlands*, Zwolle 1997, pp. 47–51.

31. E. Brockman, *The Two Sieges of Rhodes, 1480–1522*, London 1969; N. Vatin, Les tremblements de terre à Rhodes en 1481 et leur historien, Guillaume Caoursin, in *Natural Disasters in the Ottoman Empire*, ed. E. Zachariadou, Rethymnon 1999, pp. 153–184.

32. N. Vatin, *Sultan Djem: Un prince ottoman dans l'Europe du XVe siècle d'après deux sources contemporaines. Vâki'ât-i Sultân Cem, Œuvres de Guillaume Caoursin*, Ankara 1997.

33. On the castle, see A. Triposkoufi and A. Tsitouri, *Venetians and Knights Hospitallers: Military Architecture Networks*, Athens 2002, pp. 198–199.

34. *Ibid.*, pp. 192–193.

35. *Ibid.*, p. 213.

36. *Ibid.*, p. 208.

37. J. Bosio, *Dell'istoria della sacra religione et illustrissima militia di S. Giovanni gerosolimitano*, vol. 2, Venice 1695, p. 572.

converting many of its urban churches into mosques, but leaving many of the Orthodox churches beyond the island's main city available for Christian worship.

Despite the political and military conflicts between the Knights and the Turkish sultans, commercial relations between Rhodes and coastal Anatolia were never interrupted.[38] So critical was trade between the two regions that a December 1451 peace treaty between the Knights and Sultan Mehmet II stipulated that merchants should be free to travel and go about their works and business without hindrance or danger.[39] Treaties signed in 1453, 1461, and 1481 further protected commercial exchanges among the island, the Turkish coast, and inland sites.[40] At the same time, as attested in treaties from 1453 to 1496, the Knights maintained diplomatic and commercial ties with the Mamluk sultan of Egypt, providing another channel through which decorative patterns on books, wood carving, metalwork, textiles, and glass could reach the attention of the island's residents.[41] Greeks who lived on the island were charged with negotiating diplomatic and commercial treaties. John Philos, George Giaxes, John Exarchos, Kyriakos Koures, and Moschos Prepianos—all contemporaries of Nikolaos Bardoanes—represented the Knights on diplomatic missions involving Islamic powers.[42] Exchanges between Rhodes and the Turkish coast, and even Asia Minor, are further attested in the island's archaeological record. Excavations carried out by a Danish team from 1902 to 1905 in the area of Hagios Stephanos at Lindos revealed numerous late medieval graves, at least two of which contained Islamic glass bottles and jars, perhaps imported from Mamluk Egypt or Syria or traded through Turkey.[43] Coins from Konya and other sites on the mainland, have been found in other excavations on the island, providing material evidence of the trade that fostered artistic exchange and linked the island to the site of Seljuk tile production and display.[44]

38. Rhodes imported carpets, silks, wheat, pottery, utensils, and other items from Asia Minor, and in return the Turks bought hides, wool fabrics, and other articles of European origin.

39. Z. N. Tsirpanlis, Φιλικὲς σχέσεις τῶν Ἱπποτῶν τῆς Ῥόδου μὲ τοὺς Τούρκους κατὰ τὸν 15ον αἰ, *Byz. Forsch.* 3, 1968, pp. 191–209, at p. 197. See also T. M. Vann, The Role of Rhetoric and Diplomacy in the Creation of Muslim Identity in Fifteenth-Century Rhodes, in *Mediterranean Identities in the Premodern Era: Entrepôts, Islands, and Empires*, ed. J. Watkins and K. Ryerson, Farnham 2014, pp. 109–119.

40. Freedom of trade was also covered by agreement between the Knights and the Soubashi of Petzon (Pizzoni, Peçin, and Berçin, approximately two miles from Milas) in the terms of the preliminary peace treaty of November 1461. Tsirpanlis, Φιλικὲς σχέσεις (cited in n. 39), pp. 200–202. For the treaty of 1481, see *ibid.*, p. 204.

41. Vann, Role of Rhetoric and Diplomacy (cited in n. 39).

42. Z. N. Tsirpanlis, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος–16ος αι.): Συλλογή ιστορικών μελετών*, Rhodes 1991, pp. 54, 55, 61–62, 229 n. 2, 231, 308 n. 1, 392, 393.

43. L. Wriedt Sørenson and P. Pentz, *Lindos, 4.2: Excavations and Surveys in Southern Rhodes. The Post-Mycenaean Periods until Roman Times and the Medieval Period*, Copenhagen 1992, pp. 234–235.

44. A.-M. Kasdagli, Μεσαιωνική Ρόδος: Θησαυροί και σπάνιες κοπές / Mediaeval Rhodes: Hoards and Rarities, in *Μνήμη Martin Jessop Price*, ed. A. P. Tzamales (Bibliotheca of the Hellenic Numismatic Society 5), Athens 1996, pp. 319–334.

In recent years, scholars have emphasized the link between Rhodes and the West, seeing the island as a critical entrepôt between the West and the Levant. The island was a stopping point on important trade and diplomatic routes that spanned the Mediterranean, ferrying luxury goods from bazaar to piazza.[45] Indeed, these connections are visibly manifested in architectural, artistic, and archaeological remains on Rhodes associated with the island's Western residents (knights, merchants, etc.) and with its indigenous, Orthodox population.[46] Connections among Rhodes, the coast of Turkey, and the interior of Asia Minor in this regard have yet to be fully explored. The representation of Seljuk-style tiles in the churches of St. Nicholas at Phountoukli and St. George Bardas provides precious testimony about the close connections between island and mainland in the late medieval period.

The church of St. Nicholas at Phountoukli was built and decorated during a brief respite in the hostilities between the Knights of Rhodes and the Turkish sultan. Djem's arrival on the island, presumably with an entourage and household effects that would have included books, textiles, and other articles of status, ushered in a brief moment of peace that punctuated sieges that had and would devastate the island. Throughout this period, however, the merchants of Rhodes also participated in a micro economy of the late medieval period in which Greek islands traded with each other as well as with the nearby mainland. These vital connections, which brought carpets, silks, wheat, pottery, and people to Rhodes from Asia Minor, were maintained even during periods of political and military strife, as witnessed by the written and material records. If Nikolaos Bardoanes was indeed a refugee from the Turkish coast or a nearby island, he was one of many lured to the safety of Rhodes by the strength of the Knights and their relatively open policy toward the Greek population.

The seemingly exotic painted tiles in St. Nicholas at Phountoukli stand witness to the place of Rhodes, its Orthodox population, and its artists, within this intermediary landscape of local commercial and population exchange. Although the appearance of a Seljuk-style tile motif in a 15th-century Orthodox church may come as a surprise today, for the wealthy man who commissioned St. Nicholas at Phountoukli—whether native Rhodian or refugee immigrant—the decoration must have reflected his view of the world. Like the purse prominently displayed at his waist—patterned in an "Eastern motif" and filled with a variety of coins obtained through broad commercial exchanges—Nikolaos and his church were part

45. R. Mack, *From Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2001.

46. On ceramics, for example, see M. Michailidou, Εισηγμένη κεραμική στη Ρόδο στα χρόνια της ιπποτοκρατίας (1309–1522), in Kypraiou, *Ρόδος 2.400 χρόνια* (cited in n. 7), pp. 417–428; C. Stancioiu, *I ever loved thee, lady mine, and yet my love increases*: Rhodian Portrait Ceramics and Cultural Dialogue in the Mediterranean, *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean* 22, 2010, pp. 129–150. For painting, see T. Archontopoulos and A. Katsioti, Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων, in *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου με θέμα 15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, Athens 2007, pp. 454–465.

of a world in which borders were constantly shifting and identity constantly being reshaped. In this new Mediterranean, a world in flux following the fall of Constantinople, pandemics, and natural disasters, the post-Byzantine Orthodox repertoire of church ornament could expand to incorporate new forms, as long as they did not interfere with the devotional power of the saints and the salvific promise of the holy rite.

UN SAINT INATTENDU DANS LE *DIAKONIKON* DE L'ÉGLISE SANTA MARIA ASSUNTA DE TORCELLO SAINT MARTIN, PÈRE DE L'ÉGLISE LATINE ?

Élodie Guilhem

Au nord-est de la cité des Doges, l'île de Torcello serait l'héritière de l'évêché d'Altino et de son célèbre évêque Héliodore. Au moment de l'invasion d'Attila, les habitants de cette cité romaine de la *Terraferma* se sont réfugiés sur les îles de la lagune et ont fondé la ville de Torcello en 452. Après l'incursion des Huns, nombre de ces réfugiés retournent dans leur ville, sous l'impulsion de l'évêque Paul, mais sont contraints de la quitter définitivement au moment de l'invasion de Rothari, roi des Lombards en 635. L'évêque Paul emporte avec lui les précieuses reliques des saints Théoniste et Tabra, de la martyre Tabrata, du saint évêque Héliodore, du confesseur Libéral ainsi que le bras de saint Jacques le Majeur[1]. Torcello est, dès la fin du haut Moyen Âge, l'*emporium* florissant qu'évoque au xe siècle Constantin Porphyrogénète dans le *De administrando imperio*[2]. Torcello connaît un rapide déclin à partir du xive siècle au fur et à mesure que sa rivale Venise se développe[3]. Les églises Santa Fosca et Santa Maria Assunta, premier siège épiscopal de la ville, constituent les seuls témoignages du faste de cette cité insulaire.

L'emplacement de la cathédrale de Torcello fut choisi par l'évêque Paul qui, décédé inopinément, ne put pas voir la réalisation de son projet, achevé par son successeur Maure[4]. La *Chronica per extensum descripta* d'Andrea Dandolo (1306-1354) retrace l'histoire de Venise, de l'époque de saint Marc à 1278, et relate que le prêtre Maure[5] obtint du pape Séverin pour ce siège épiscopal les prérogatives du siège de Grado. Cette première cathédrale

1. F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e delle monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, Padoue 1758 (rééd. Sala Bolognese 1990), p. 560.
2. Constantin Porphyrogénète, *De administrando imperio*, texte grec de G. Moravcsik, traduction anglaise de J. R. Jenkins (CFHB 1), Washington DC 1967, chapitre 27, 70-96, et chapitre 28, 1-51, p. 116-121.
3. E. Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello. Histoire d'une cité disparue*, Paris 1995, p. 9.
4. Corner, *Notizie* (cité n. 1), p. 560.
5. Il s'agit du nom vénitien de l'évêque Maurizio.

aurait été érigée à la suite d'une révélation divine autour des années 640[6]. Cependant, cette source est à considérer avec précaution car Dandolo, à l'instar des chroniqueurs médiévaux vénitiens, reconstruit davantage l'histoire qu'il ne la relate.

1. La mosaïque

Du complexe cathédral, deux édifices subsistent : l'église épiscopale et un *martyrium* consacré à Santa Fosca, sainte ravennate, fêtée avec sa nourrice Maura ; les deux corps ont été ensevelis dans une grotte à Sabratha en Libye, puis rapatriés au début du XIe siècle à Torcello[7].

La cathédrale présente un plan basilical à trois nefs, séparées par une rangée de colonnes, qui se terminent par une abside semi-circulaire voûtée en cul-de-four. L'abside principale a conservé le *synthronon* et la barrière de chancel d'origine. L'ensemble du décor de la conque absidiale sud est conservé dans son état d'origine, même si son mobilier liturgique a subi des transformations à l'époque moderne.

Cette étude porte sur le décor en mosaïque de l'absidiole sud, communément appelée chapelle du Saint-Sacrement (fig. 1). Les Pères de l'Église occidentale y sont figurés sur le registre inférieur. Le cortège présente toutefois une spécificité qui mérite une attention toute particulière : saint Martin s'est substitué à saint Jérôme. Cette substitution soulève trois questions : la raison de la représentation de saint Martin parmi les Pères de l'Église, la cause de la disparition de saint Jérôme de la liste canonique des Pères latins et la datation de cet ensemble de mosaïques.

Le cul-de-four est occupé par un Christ en trône accompagné des archanges Michel et Gabriel selon un schéma typiquement byzantin. Le Christ est pourvu d'un nimbe crucifère et vêtu d'un *chiton* et d'un *himation*. Il tient dans sa main un livre richement orné et ses pieds reposent sur un marchepied gemmé[8]. Les archanges Gabriel et Michel tiennent les insignes du pouvoir impérial, le *labarum* dans la main droite et, dans la main gauche, le globe crucifère. Leurs cheveux sont tressés à la manière médio-byzantine.

Dans la conque absidiale sont représentés les quatre Pères de l'Église latine regroupés par deux, de part et d'autre de la fenêtre centrale (fig. 2a et b), et identifiés par les inscriptions :

S(AN)C(TUS) GREGORIVS
S(AN)C(TUS) MARTINVS
S(AN)C(TUS) AMBROSIVS
S(AN)C(TUS) AGVSTINVS

6. Crouzet-Pavan, *La mort lente de Torcello* (cité n. 3), p. 55-57.
7. Sainte Fosca possède une paroisse à Venise dans le *sestiere* de Cannaregio.
8. I. Andreescu, *Les mosaïques de Torcello*, thèse de doctorat sous la direction de J. Lassus, École Pratique des Hautes Études, 1975, p. 215.



Fig. 1 – Vue d'ensemble de l'abside sud dite chapelle du Saint-Sacrement, Torcello, Santa Maria Assunta (photo : É. Guilhem)



a



b

Fig. 2 – a) Saint Grégoire et saint Martin, abside sud, Torcello, Santa Maria Assunta, collection Naya 3754 (photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE – Photothèque Gabriel Millet)

b) Saint Augustin et saint Ambroise, abside sud, Torcello, Santa Maria Assunta, collection Naya 3753 (photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE – Photothèque Gabriel Millet)

Une seconde inscription court entre le cul-de-four et le registre des évêques :

> PERSONIS TRIPLEX DEVS EST ET NVMINE SIMPLEX HERBIDAT HIC TERRAM MARE FVNDIT LVMINAT AETHRAM[9]
>
> « Dieu est trois personnes et un nom, il rend verte cette terre, il répand la mer et illumine les cieux. »

Quant à la voûte, divisée en quatre voûtains occupés chacun par un archange sur un fond orné de rinceaux habités, elle n'est pas sans rappeler son pendant à Saint-Vital de Ravenne. Deux des figures des archanges ont été coupées à la hauteur du buste, probablement lors d'un remaniement effectué à l'époque du doge Pietro Orseolo[10]. Le centre de la composition est décoré de l'*Agnus Dei* en médaillon soutenu par quatre anges.

9. *Ibid.*, p. 67, note 14 citant B. Schulz, *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello*, Berlin 1927, p. 32.
10. A. Niero, *La basilica di Torcello e Santa Fosca*, Venise 1967, p. 24.

Saint Augustin, saint Ambroise, saint Martin et saint Grégoire, quatre des docteurs de l'Église sont similaires, les évêques se distinguent essentiellement par leur costume et l'inscription qui les nomme. Les quatre Pères de l'Église sont figurés en pied, en costume épiscopal dans un jardin paradisiaque. Les deux évêques situés au nord de l'hémicycle sont vêtus d'une tunique blanche richement brodée et de l'étole épiscopale. Ils ont les traits d'hommes d'âge mûr aux cheveux blancs et ils sont tonsurés. Les évêques du côté sud portent également une tunique blanche couverte d'une aube blanche et d'une chasuble bleue ornée d'étoiles, sur laquelle repose le *pallium*. Ils sont également âgés, avec des cheveux blancs et tonsurés, et tiennent un livre fermé.

L'identification du costume des deux saints situés au nord est sujette à débat. Plusieurs auteurs, à la suite d'Irina Andreescu, reconnaissent le costume des évêques grecs. D'après cette dernière, « [...] les évêques dans la moitié nord de l'hémicycle, vêtus du costume épiscopal grec, ont une tunique blanche soulignée d'ocre ou bleu, un *épitracheilion* (ou *orarion*) dont les deux bouts brodés retombent sur le devant, un *épigonation* au flanc droit, le *phélonion* blanc avec des ombres respectivement bleues, grises et ocres et coupé pour laisser sortir les mains (dans ce cas la main droite seulement, qui bénit, la gauche qui soutient le livre restant voilée), des *épimanikia* brodés et, enfin l'*omophorion* orné de croix qui retombe par devant et se replie sur le bras gauche des évêques. Les souliers sont de couleur foncée, mais ils ont été refaits[11]. »

En revanche, d'autres chercheurs, comme le spécialiste d'hagiographie vénitienne Antonio Niero, y voient un habit épisçopal d'influence latine. Ce dernier note que les deux saints de droite sont vêtus de beaux habits épiscopaux, à savoir de la chasuble et du *pallium*, tandis que les deux saints de gauche portent les habits pontificaux, la chape et le manipule[12].

Ces deux lectures possibles déterminent les interprétations différentes proposées pour cette composition et en particulier l'identification de l'un des évêques avec saint Martin. La fonction épiscopale est reconnaissable dans les éléments du costume. Cependant, on note, d'une part, l'absence de la mitre et de la crosse habituellement représentées dans les autres mosaïques lagunaires figurant des évêques et on constate, d'autre part, le motif de la tonsure, caractéristique typiquement occidentale. De plus, on ne peut ignorer que le même costume sacerdotal est porté par saint Boniface, évêque de Mayence, à Saint-Marc de Venise, un saint qui ne peut être aucunement confondu avec un évêque oriental.

11. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 226-227.
12. Niero, *La basilica* (cité n. 10), p. 20.

2. Saint Martin

Pour Irina Andreescu, la disparité du costume des quatre évêques serait due à une modification de leur identité. Cette interprétation explique pourquoi saint Grégoire et saint Martin sont vêtus à la manière des évêques orthodoxes, alors que saint Ambroise et saint Augustin le sont selon l'usage latin. L'auteur ajoute que si le costume a une importance, la figure désignée comme saint Martin devait initialement représenter un autre personnage, un saint oriental, Athanase ou Chrysogone, qui aurait fait pendant à saint Grégoire qu'elle identifie avec l'évêque de Nazianze[13]. Cette interprétation pose problème en raison de l'étole du saint évêque, considérée tour à tour comme un *pallium* ou un *omophorion*. Une comparaison avec les fresques de la crypte de Santa Maria Assunta d'Aquilée, qui sont contemporaines de la mosaïque de Torcello et qui figurent des saints évêques, permet d'y retrouver le même costume ecclésiastique ; pour Thomas Dale, il ne fait aucun doute que tous les saints de la crypte sont représentés selon un canon occidental en raison de leur origine latine. En effet, l'étole semble posée sur le bras comme un *omophorion*, mais sa forme ressemble plus à certains types de *pallium* que l'on retrouve à Saint-Marc où cette pièce de tissu ne semble pas enroulée autour du cou. Ce même *pallium* reposant sur le bras, comme nous venons de le décrire, se retrouve chez saint Augustin figuré parmi les Pères de l'Église dans les écoinçons de la coupole dite de San Giovanni à Saint-Marc[14]. Par ailleurs, il ne faut pas négliger le détail de la tonsure, élément iconographique typiquement occidental que l'on retrouve sur l'ensemble des docteurs de l'Église latine. Même si les mosaïques ont subi des restaurations, il est peu probable qu'elles aient été refaites à ce point. Comme en atteste le document daté du 11 décembre 1613, conservé à l'Archivio di Stato, dans le fonds de la *Procuratoria de Supra*, à Saint-Marc il était presque impossible de changer l'apparence et le nom d'un saint. Il nous semble difficile qu'une substitution ait eu lieu à Torcello, car il est fort probable que les règles en vigueur y aient été les mêmes[15]. Malgré tout, il est possible que dans le cas de la coupole San Giovanni, une substitution se soit produite au XVIIIe siècle ou au début du XIXe siècle. D'après Antonio Zatta, dans cette coupole sont représentés saint Grégoire le

13. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 222.

14. T. E. A. Dale, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton NJ 1997, p. 93.

15. Archivio di Stato di Venezia, *Procuratoria di San Marco de supra, Atti busta 17*, document daté du 11 décembre 1613 : « Dovendosi haver cura particolar, che sia conservata la chiesa di San Marco nel suo statto, si che sia riparato alli danni, che potesse patir, et che non sia fatta alcuna alterazione, et particolarmente delle figure di Mosaico et lettere, le quali si come de tempo in tempo vanno ruinando cosi deveno esser rinovate, se ben in miglior forma ridotte da quello, che anticamente si facevano, hanno a bossoli et ballote terminato che l'Illustrissimo Cassier habbi autorittà solo di riveder essa chiesa in ogni parte, per proveder a quanto fosse neccessario, et inquirir anco se fosse fatta alcuna alteratione nel mosaico, per riferir poi quanto haverà ritrovato, atio tutti insieme possino far quella deliveratione, che le parerà conveniente. »

Grand, le pape Léon le Grand, saint Ambroise et saint Martin. Ainsi, la figure de Grégoire aurait été refaite, celle de saint Martin aurait été transformée en saint Jérôme au moment de sa réfection et le nom de Léon aurait été changé en celui de saint Augustin. La prudence s'impose cependant quant à cette source car nous n'avons pas trouvé une description ancienne de cette coupole et cet ouvrage contredit les décrets officiels[16].

Irina Andreescu note que la substitution, à Torcello, de saint Martin à saint Jérôme ne trouve pas, à sa connaissance, de parallèle iconographique[17]. Il s'agirait bien d'un *unicum*[18]. Dans la coupole dite de San Giovanni à Saint-Marc, deux des mosaïques, celles représentant saint Jérôme et saint Grégoire, datent de l'époque baroque. Selon Otto Demus, cette modification serait due au fait que, dans le décor précédent, ces trompes d'angles étaient occupées par les figures des saints Grégoire de Nazianze et Jean Chrysostome, deux saints déjà représentés dans les chapelles du chœur, réalisées dans la première moitié du XIIe siècle[19]. Cette théorie nous semble peu convaincante car, à Saint-Marc, le même saint peut être représenté à plusieurs reprises dans le décor. Dans la chapelle ducale, de nombreuses figures de saints ont été refaites et remises au goût du jour lorsque leur culte a connu un nouvel essor. C'est le cas, par exemple, des images de saint Procès et de saint Martinien qui ont été remaniées au XVIIe siècle, lors de la reconstruction de l'église Saint-Pierre-aux-liens à Rome sous le pape Jules II, à la suite du concile de Trente[20]. Or, à l'époque moderne, saint Jérôme est devenu un des saints de prédilection des Vénitiens et saint Grégoire, comme de nombreuses figures de papes, fut restauré lorsque Venise s'est rapprochée de la papauté[21]. La ville de Venise avait été excommuniée en 1606 à la suite de son refus d'appliquer le concile de Trente. Dans les années 1645-1649, la Sérénissime aide la papauté dans la guerre de Candie. Le Saint-Siège lève alors son excommunication[22].

D'autres chercheurs, comme Gian Piero Bognetti, ont préféré identifier plutôt que saint Martin, évêque de Tours, le pape Martin Ier, martyrisé par les Byzantins en 655 ou 656[23]. Bognetti voit dans la présence du pape une volonté des créateurs de répondre à l'iconoclasme

16. A. Zatta, *L'augusta ducale basilica dell'evangelista San Marco nell'inclita dominante di Venezia*, Venise 1761, p. 28.

17. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 222.

18. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978. Il n'est fait aucune mention d'un schéma iconographique identique.

19. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 221.

20. Tableau de Jean Valentin, dit Valentin de Boulogne, *Le martyre des saints Procès et Martinien*, pour le grand autel de Saint-Pierre de Rome, 1629, commande du Pape Urbain VIII, conservé à Rome, Pinacothèque du Vatican.

21. A. Zorzi, *La république du Lion : histoire de Venise*, Paris 1988, p. 369.

22. F. Salimbeni, La Chiesa veneziana nel Seicento, dans *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, éd. B. Bertoli, Venise 1992, p. 19-54, ici p. 24.

23. I. Daniele, Martino, I, papa, santo, martire, *Bibliotheca sanctorum* 8, Rome 1967, col. 1293-1298.

en reprenant un modèle ravennate[24]. Irina Andreescu exclut cette hypothèse car les deux modèles sont trop éloignés dans le temps pour qu'il puisse s'agir du pape martyr[25]. Cependant, cette affirmation est à nuancer puisque, d'après les calendriers liturgiques vénitiens, le pape Martin était également fêté à Venise[26]. De plus, il est assez courant à Venise qu'une même effigie hagiographique puisse être identifiée à deux saints homonymes différents. C'est par exemple le cas de sainte Justine qui peut être aussi bien la martyre d'Antioche que son homonyme padouane[27].

L'inscription qui figure au-dessus des évêques renvoie au dogme de la Trinité et serait donc une réfutation de l'arianisme et une affirmation de l'orthodoxie[28]. Ce texte fait le lien entre les deux parties de cette absidiole, la conque et l'hémicycle. Les quatre évêques représentés ont tous lutté contre l'arianisme, ce qui a valu à Martin d'être le premier patron de l'église Saint-Appolinaire-le-Neuf à Ravenne[29]. Ce même argument est repris par les défenseurs de la présence de deux saints latins et de deux saints grecs ; car le choix de les faire figurer serait aussi un indice d'une préservation de l'orthodoxie.

L'argument d'un décor à caractère anti-arien est repris par Clementina Rizzardi. Selon elle, l'iconographie de cette absidiole, qui servait de *diakonikon*, rappelle le programme de l'abside principale. La décoration des deux absides ferait ainsi référence au dogme de la double nature, humaine et divine, du Christ comme l'évoquent l'agneau mystique et le Christ en trône[30]. Cette idée est étayée par la présence des quatre Pères de l'Église qui ont le plus contribué à la diffusion de l'orthodoxie. Cette idéologie expliquerait, pour cette chercheuse,

24. ANDREESCU, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 226.
25. *Ibid*., p. 221, 225.
26. À Venise, il était célébré le 12 novembre, le lendemain de la fête de saint Martin de Tours : Venise, Bibl. Marc., lat. IX 27 (= 2797) [L.2], fol. 270v-271r (d'après G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco*, Venise 1990, p. 324) ; Venise, Bibl. Marc., lat. III 47 [= 2100] [M1], et lat. III 45 [= 2444] [M2], *ca* 1420, fol. 6r (d'après CATTIN, *Musica e liturgia*, p. 405). Une relique du pape martyr était conservée dans les églises de San Zuanne Elemosinario de Rialto (*Procuratoria di San Marco, de supra, busta 83, processo 189, fasc*. 5, fol. 2r, livre d'inventaire des reliques de la ville de Venise, daté de 1666, fol. 28v) et de San Michele Archangelo de Murano (*ibid*., fol. 6r) ; dans un feuillet qui n'est pas inventorié, *Procuratoria di San Marco, de supra, busta 84*, on indique la présence également d'une relique dans l'église de San Magno.
27. La sainte est figurée comme la sainte orientale, mais elle est située en face de la figure de sainte Marine, fêtée le même jour que sainte Justine de Padoue.
28. ANDREESCU, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 223. Cependant, l'auteure précise à la p. 221 de sa thèse que la datation de cette inscription ne peut être confirmée car les mosaïques ont subi de nombreuses restaurations.
29. J. LAHACHE, Martino, vescovo di Tours, santo, *Bibliotheca sanctorum* 8, Rome 1967, col. 1248-1279, ici col. 1250.
30. C. RIZZARDI, La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio : note sui mosaici dell'abside destra, dans *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, éd. G. Trovabene, Padoue 2006, p. 153-160, ici p. 155, 157.

le choix d'une iconographie volontairement archaïque en tant que rappel de l'époque de ces controverses théologiques – dont l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne portait également le souvenir dans sa première consécration à saint Martin. Le choix de cette iconographie au service de l'orthodoxie serait également une allusion à la légitimité du culte des images après la crise iconoclaste. Ainsi, l'église de Torcello s'inscrirait-elle dans un passé glorieux afin de mettre en avant son héritage tardo-antique à la fois ancien et prestigieux[31].

Le dernier argument avancé en faveur de la présence de saint Martin, dès les origines de l'église, est sa popularité dans l'imagerie bénédictine de l'époque dans le nord de l'Italie. Irina Andreescu avance, pour confirmer cette hypothèse, que les principaux couvents présents sur l'île de Torcello et sur les îles environnantes appartenaient à l'ordre des bénédictins[32] : Saint-Antoine-abbé de Torcello, Saint-Matthieu de Mazzorbo, Sainte-Euphémie de Mazzorbo, Sainte-Marie-de-Valverde de Mazzorbo, Sainte-Catherine de Mazzorbo, Saint-Vite de Burano et Saint-Maure de Burano[33]. Antonio Niero explique la présence de saint Martin par sa popularité après l'an mille dans la lagune de Torcello[34].

Saint Martin est également présent dans le nord de l'Adriatique car ce Pannonien fut le grand évangélisateur de la France. Au moment de l'invasion carolingienne, il est devenu une figure militante permettant de servir la propagande des Carolingiens. Revenir sur les éléments de la vie de saint Martin permet de mettre en avant son caractère local. De nombreuses églises érigées dans l'aire du Frioul et en Dalmatie lui sont consacrées. La porte de Split où, selon Pascale Chevalier, la chapelle de la porte nord aurait été consacrée à saint Martin au VIIIe siècle sous l'influence carolingienne,[35] offre un exemple caractéristique de ce culte. Dans cette même église, une inscription dédicatoire à saint Martin, à la Vierge et au pape Grégoire le Grand est vraisemblablement contemporaine de sa prélature[36].

Saint Martin est né à Szonbathely, la Sabrie antique, ville située en Hongrie actuelle près de la frontière autrichienne, dans l'ancienne province d'Illyrie, vers 316. Son père, un militaire de carrière, décide de le mettre sous la protection du dieu Mars dont il tient son nom. Martin est donc dès le berceau destiné à être un soldat. Vers ses dix ans, la famille s'installe à Pavie[37]. Nous ne nous attarderons pas sur sa carrière militaire ni sur les débuts de sa vie religieuse en tant qu'évêque. Martin s'illustre dans sa lutte contre l'arianisme qui se propage sous

31. *Ibid*., p. 158.
32. ANDREESCU, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 221.
33. CORNER, *Notizie* (cité n. 1).
34. NIERO, *La basilica* (cité n. 10), p. 20.
35. P. CHEVALIER, *Salona. 2, Ecclesiae Dalmatiae. L'architecture paléochrétienne de la province romaine de Dalmatie (IVe-VIIe siècle)*, Rome – Split 1995, p. 231.
36. N. JAKŠIĆ, Patron Saints of the Medieval Gates in Diocletian's Palace, *Hortus Artium Medievalium* 9 (= *L'édifice cultuel entre les périodes paléochrétienne et carolingienne*), 2003, p. 187-194, ici p. 187-188.
37. A. NIERO, *S. Martino di Tours : cenni biografici*, Venise 1997, p. 3.

l'impulsion de l'empereur Constance. Il prêche et convertit les populations dans les provinces du nord de l'Italie avant de retourner à sa mission d'évêque à Poitiers, auprès de son père spirituel, Hilaire. Sur le chemin du retour, il apprend que celui-ci a été incarcéré par les ariens près de Poitiers puis exilé en Phrygie. Martin décide alors de rester dans la région de Milan et s'établit comme ermite près d'une porte de la cité. À Milan, il reprend sa lutte contre les ariens et en particulier contre leur évêque Aussenzio. Pour échapper à leur hostilité, il se réfugie sur l'île de Gallinaria, en Ligurie près d'Albenga[38]. En 371, il retourne dans la ville de Tours, où il meurt le 8 novembre et est enterré le 11 de ce mois[39]. Son culte se répand très vite dans toute l'Europe et sa tombe devient un lieu de pèlerinage important. Il sera le saint protecteur de la dynastie des Mérovingiens. Au haut Moyen Âge, on recense environ trois mille six cents églises qui lui sont consacrées. Ce nombre est largement supérieur à celui des sanctuaires dédiés à tout autre saint, y compris à la Vierge. En Italie, d'après l'*Annuario delle diocesi d'Italia*, saint Martin est titulaire de cent douze paroisses, dont soixante-huit sont situées dans la région de Padoue, donc proches de la ville de Venise. On retrouve aussi une grande proportion d'églises dédiées au saint en Sicile et en Sardaigne, fait qui s'explique par la domination lombarde et normande[40]. Dans le Val padouan, les pouvoirs mérovingiens et carolingiens perpétuent le culte local de saint Martin qui sert parfaitement leurs intentions politiques[41]. Cette popularité se reflète dans l'onomastique locale, où le prénom Martin n'apparait pas moins d'une cinquantaine de fois dans les documents officiels de la lagune vénitienne avant l'an mille[42].

À Venise, dès le haut Moyen Âge, saint Martin n'est pas seulement représenté comme le saint confesseur et évangélisateur des Gaules, mais aussi comme un saint militaire. Cette seconde iconographie semble se diffuser davantage à la fin du Moyen Âge et prédomine à partir du XIII[e] siècle.

Dans la cité lagunaire, certains saints, sans être à proprement parler militaires, acquièrent une fonction de bras armés et de défenseurs de la cité. Ainsi, les saints Marc, Nicolas, Théodore et Georges rendent la cité inviolable face aux machinations ennemies. La présence de reliques et d'églises qui leurs sont consacrées garantit la tranquillité du territoire. Le célèbre architecte vénitien Francesco Sansovino souligne que Venise, contrairement aux autres cités de la *Terraferma*, ne possède pas de fortifications. En effet, elle n'a aucunement besoin de hauts murs pour être inexpugnable. La meilleure défense de la ville est son chapelet d'îlots possédant presque tous une église et un monastère, créant de la sorte une barrière sacrée face aux ennemis[43].

38. *Ibid.*, p. 8.
39. *Ibid.*, p. 11.
40. *Ibid.*, p. 13.
41. *Ibid.*, p. 14
42. *Ibid.*
43. R. D'Antiga, *Venezia il porto dei santi*, Padoue 2008, p. 15.

Aux saints orientaux, s'ajoutent progressivement de nombreux saints occidentaux dont un nombre important sont des guerriers. Les premiers vénérés sont saint Martin, saint Florian et saint Ulderoco, puis s'y adjoignent les saints Hadrien, Benoît, Barbe, Defendent, Émilien et Tirse, Faustin et Giovita, Fiorano, Justin, Glisete, Lando, Libéral, Obizo, Second et Toscana[44]. Ce nouvel essor cultuel serait lié à l'implantation des Lombards et des Carolingiens, dont l'autorité repose sur un système féodal et s'exprime à travers, entre autres, les saints militaires[45]. Saint Martin, après avoir été un protecteur des populations locales contre les invasions lombardes et les hérésies ariennes, semble devenir le défenseur des Carolingiens. Ces derniers honorent le saint par de nombreuses églises construites le long des frontières de l'Empire. C'est particulièrement le cas dans la région du Frioul-Vénétie julienne, menacée par les invasions hongroises[46]. À Venise, la popularité de saint Martin se retrouve, outre l'onomastique[47], dans sa mention récurrente dans les calendriers liturgiques, dans le vocable de nombreuses églises qui lui étaient consacrées, dans la topographie ou encore dans l'appellation des quartiers[48]. Ses reliques étaient aussi largement diffusées sur l'ensemble du territoire vénitien[49].

Si la présence de saint Martin dans le décor en mosaïque de l'abside sud de la cathédrale de Torcello s'explique donc aisément par la constance et l'importance de son culte, sa substitution à la figure du quatrième docteur de l'Église pose toutefois problème. L'absence de saint Jérôme doit être expliquée. Pour quelles raisons saint Jérôme a-t-il été évincé ?

44. A. Niero, Culto dei santi militari nel veneto, dans *Armi e cultura nel Bresciano 1420-1870*, Brescia 1981, p. 225-272, ici, p. 226.
45. *Ibid.*, p. 226-227.
46. *Ibid.*, p. 227.
47. M. Lejeune, *Notes d'onomastique vénète*, Padoue 1967.
48. G. Tassini, *Curiosità veneziane*, Venise 1872[2] (éd. revue 2009), p. 424. Il possédait une paroisse, un *campo*, un *rio*, une *piscina*, à Venise dans le quartier de l'Arsenale, deux *sestieri* et une église à Burano et une église à Murano. Nous n'évoquons pas son rôle de protecteur des *scuole* qui sont souvent postérieures à notre mosaïque. Pour les mentions dans les calendriers liturgiques, voir Venise, musée Correr, *Ordo orationalis secundum consuetudinem ecclesie sancti marci de venetiis* [VOM], *Ms. Cicogna* 1602 (anno 1567), fol. 123v-124v (d'après Cattin, *Musica e liturgia* [cité n. 26], p. 273-274) ; Venise, Bibl. Marc., lat. IX 28 (= 2798), fol. 122r-128v (d'après Cattin, *Musica e liturgia*, p. 330) ; Venise, Bibl. Marc., lat. III 98 (= 2429), fol. 151r (d'après Cattin, *Musica e liturgia*, p. 357) ; Venise, Bibl. Marc., lat. III 47 (= 2100) et lat. III. 45 (= 2444), fol. 6r (d'après Cattin, *Musica e liturgia*, p. 405). Nous ne citons ici que les manuscrits les plus importants.
49. Des reliques de saint Martin étaient conservées dans les églises de San Corpor Santa Lucia, San Martino di Murano, monastero del Valverde di Mazzorbo, San Zuanne di Torcello, San Antonio di Torcello, Santa Cattarina di Civitate (d'après *Procuratoria di San Marco, de supra, busta 83, processo 189, fasc.* 5, fol. 2r, livre d'inventaire des reliques de la ville de Venise, daté de 1634, fol. 79v, 83v, 92r, 99v, 104v, 106r, 108r). D'après *Procuratoria di San Marco, de supra, busta 83, processo 189, fasc.* 5, fol. 2r, livre d'inventaire des reliques de la ville de Venise, daté de 1666, une relique se trouvait dans l'église San Michele Archangelo à Murano, fol. 6r.

3. Saint Jérôme

Si la question de l'insertion de saint Martin parmi les Pères de l'Église a déjà été posée, la disparition de saint Jérôme de ce programme n'a guère été remarquée.

Dans l'abside de la chapelle sud, les « docteurs latins » sont figurés en hiérarques. Le costume pose problème pour les deux docteurs de gauche, saint Martin et saint Grégoire car, en l'absence des inscriptions nominatives, il serait impossible de distinguer l'identité grecque ou latine des évêques. Indépendamment du costume, comme indice confessionnel, les quatre personnages de l'abside sont représentés en habits sacerdotaux. Or, d'après les sources textuelles, saint Jérôme n'a jamais été évêque, donc il ne pourrait pas être représenté dans l'abside[50].

Ainsi, tenter d'y reconnaître les quatre Pères de l'Église latine, qui seront ultérieurement appelés docteurs de l'Église, serait une erreur du point de vue de l'histoire. En effet, l'appellation de « docteurs de l'Église » semble avoir été utilisée pour la première fois par le pape Boniface VIII en 1295[51] pour définir saint Grégoire le Grand, saint Jérôme, saint Ambroise de Milan, saint Augustin d'Hippone et une première liste officielle des docteurs de l'Église est établie par le pape Pie V en 1568 à la suite du concile de Trente. L'Église catholique reconnaît alors tout d'abord les quatre Pères de l'Église orthodoxe, puis elle y ajoute d'autres grandes figures ecclésiales, par exemple saint Thomas d'Aquin[52]. Comme saint Jérôme n'était pas évêque, il semble impossible qu'il ait pu être représenté dans le *diakonikon* de l'église de Torcello. La cohérence du programme absidal, qui montre de grands hiérarques, aurait ainsi été rompue.

Si l'on part du postulat qu'il s'agit d'une simple représentation d'évêques dans une abside, le décor de Torcello n'est plus exceptionnel. Dans la région du nord de l'Adriatique, elle se retrouve à Parenzo ou encore à Ravenne. Dans la basilique Saint-Apollinaire-in-Classe, datée du second quart du VIe siècle, dans l'abside, au registre inférieur, entre les fenêtres sont figurés des hiérarques en pied, tenant un livre de la main droite. Ils sont placés sous une architecture pourvue de rideaux où sont suspendues leurs couronnes de martyrs[53]. En outre, la fonction de cardinal a permis en partie de légitimer le statut de saint Jérôme. Cette dignité gagne en importance dans la seconde moitié du XIIIe siècle et au début du XIVe siècle avec la papauté d'Avignon[54]. Jérôme est considéré comme le premier cardinal de l'histoire,

50. A. Penna, Girolamo, Dottore della Chiesa, santo, *Bibliotheca sanctorum* 6, Rome 1965, col. 1109-1132.

51. D. Russo, *Saint Jérôme en Italie : étude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe-XVe siècle*, Paris – Rome 1987, p. 38.

52. J. Liébeart, Pères de l'Église, dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*. 10, *Oecuménisme, 2e partie, Perpétuité de l'Église*, Paris 1985, col. 1229-1237.

53. G. Bovini et L. von Matt, *Ravenne*, Paris 1971, p. 170.

54. Russo, *Saint Jérôme* (cité n. 51), p. 51.

en raison des fonctions qu'il a assumées auprès du pape Damase. L'iconographie de saint Jérôme en cardinal se développe à partir du XIIe siècle, donc postérieurement à notre mosaïque. La plus ancienne représentation de saint Jérôme comme prêtre et cardinal est conservée dans l'église Sainte-Anastasie de Rome et date du XIIe siècle[55]. Saint Jérôme en costume de cardinal apparaît pour la première fois dans l'église Saint-François d'Assise en 1317[56]. De plus, la translation de ses reliques à Rome n'eut lieu qu'en 1283, ce qui peut expliquer l'essor de son iconographie à partir de cette époque. Comme l'observe Daniel Russo, la figure de saint Jérôme s'inspire des portraits des évangélistes[57]. Par ailleurs, le pape Boniface VIII, le 20 septembre 1295, élève la fête des apôtres, des évangélistes et des quatre docteurs au rite double, c'est-à-dire un office où l'antienne est chantée deux fois. C'est à partir de ce moment que l'image de saint Jérôme entre dans le répertoire officiel de l'Église latine aux côtés des autres Pères de l'Église[58].

Le questionnement sur l'absence de saint Jerôme semble très probablement résulter d'une interprétation historiographique moderne. Il est difficile de déterminer quel auteur l'a initiée mais elle se retrouve chez Sergio Bettini[59] et Irina Andreescu[60]. Nous avons pu constater que les auteurs et les explications *in situ* n'établissent guère de distinction entre Père de l'Église et docteur de l'Église. Le concept de Père de l'Église est très ancien, puisqu'il remonte à la tradition vétérotestamentaire. Cette terminologie est employée dans l'Église naissante pour désigner les évêques, mais aussi les prêtres. Le rapprochement entre Pères de l'Église et docteurs de l'Église apparaît pour la première fois chez Eusèbe de Césarée (*Contra Marcellum*, II, 4). À partir du IVe siècle, le mot « Père » est utilisé pour désigner les évêques réunis dans les grands conciles et en particulier ceux qui incarnent la défense de la Trinité[61].

Au cours de nos recherches sur le programme hagiographique de la basilique Saint-Marc de Venise, nous avons pu constater que la figure de saint Jérôme est relativement rare, voire absente, dans l'art vénitien avant le XIVe siècle. La première représentation de ce saint dans la basilique Saint-Marc date en effet précisément de cette période (fig. 3). L'introduction de saint Jérôme à cette époque tardive peut sembler étonnante. Étant né à Stribon en Dalmatie en 347 et ayant vécu à Trieste de 367 à 372, il constitue une figure hagiographique bien enracinée dans la région du nord de l'Adriatique. À partir du XVe siècle, l'image de saint Jérôme se propage à Venise et il est représenté selon trois schémas : souvent à sa table de travail écrivant, parfois avec une petite église dans la main, ce qui est une particularité vénitienne,

55. B. Ridderbos, *Saint and Symbol: Images of Saint Jerome in Early Italian Art*, Groningue 1984, p. 1.

56. *Ibid.*

57. Russo, *Saint Jérôme* (cité n. 51), p. 30.

58. *Ibid.*, p. 38.

59. S. Bettini, La decorazione musiva a Torcello, dans Bruneti *et al.*, *Torcello*, Venise 1940, p. 78-79.

60. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 221.

61. Liébeart, Pères de l'Église (cité n. 52).

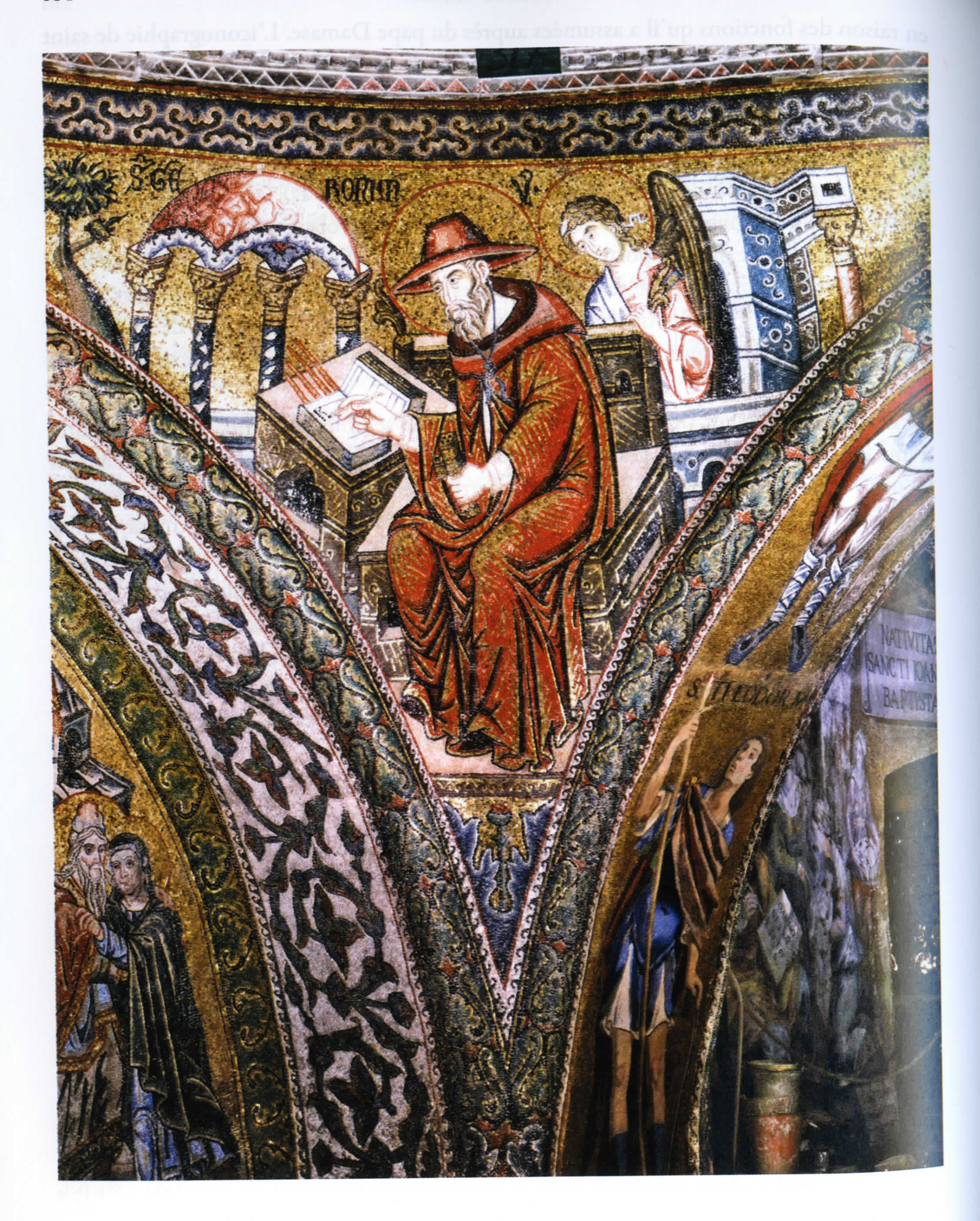


Fig. 3 – Saint Jérôme, écoinçon sud-ouest de la coupole est du baptistère, Venise, basilique Saint-Marc (photo : Archives photographiques de la Procuratoria di San Marco)

ou encore visitant saint Augustin. Le premier schéma iconographique est inspiré par les lettres du pseudo-Eusèbe et du pseudo-Cyrille. Ces dernières seront traduites de l'allemand à Venise et imprimées dans cette même ville entre 1475 et 1500. Toutefois, les *Legendae de Sanctis* du dominicain Pietro Calo de Chioggia, ouvrage composé entre 1330-1340, attestent que ces lettres étaient déjà connues et coïncident presque avec la première représentation de saint Jérôme dans la chapelle ducale[62].

4. Datation et conclusion

Comme le rappelle Antonio Niero, au début de son ouvrage sur Torcello, la « mosaïque (de l'abside sud) constitue un des problèmes les plus passionnants de la critique historique soit pour la date soit pour le style »[63]. Pour ce chercheur, ce programme date du XIe siècle mais aurait été remanié au cours du XIIe. Cette date s'appuie sur le style jugé proche de celui des figures des archanges préservées dans l'église San Giusto de Trieste. Antonio Niero précise également que le Christ trônant reprend un schéma iconographique byzantin du début du XIe siècle[64]. Il ajoute que le modèle ravennate de Saint-Vital laisse supposer que la mosaïque est contemporaine de la construction de l'édifice et que cette œuvre a été exécutée par des ouvriers de Ravenne[65].

Pour Italo Furlan, au contraire, cette mosaïque aurait été réalisée par des artistes constantinopolitains, en raison de sa haute qualité artistique[66]. Quant à Otto Demus, il la date des années 900[67] et pense que le Christ de la conque absidale pouvait initialement appartenir au programme de l'abside principale[68].

Irina Andreescu rattache le programme des mosaïques à la construction de la basilique qui aurait eu lieu sous la « dynastie » des Orseolo, au Xe siècle[69]. Elle indique que le programme a probablement été réalisé à l'initiative d'une personnalité ecclésiastique issue d'une famille patricienne qui disposait des fonds nécessaires pour une telle entreprise.

62. Ridderbos, *Saint and Symbol* (cité n. 55), p. 2, et Russo, *Saint Jérôme* (cité n. 51), p. 38. Cet élément peut expliquer le grand succès tardif de saint Jérôme et la popularité dont il jouira dans l'art vénitien à compter de cette date.

63. Niero, *La basilica* (cité n. 10), p. 20.

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*, p. 24.

66. I. Furlan, Aspetti di cultura greca a Venezia nell'XI secolo. La scuola di Salonicco e lo stile monumentale protocomneno, *Arte Veneta* 29, 1975, p. 28-37, ici, p. 29.

67. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture*, Washington DC 1960, p. 64.

68. Id., Studies among the Torcello Mosaics III, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 85, 1944, p. 195-200, ici p. 199.

69. Andreescu, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 36-37. Selon l'auteure, les données archéologiques corroborent cette hypothèse.

Pour étayer cette hypothèse, elle s'appuie sur des testaments du XIIe siècle mentionnant des dotations financières au monastère San Giovanni Evangelista, lui aussi situé sur l'île de Torcello[70]. Elle signale également que parmi les restaurateurs de Santa Maria Assunta de Torcello, certains sont venus de Constantinople, ce qui confirme les liens unissant Torcello à Byzance car « la qualité de la décoration, l'ampleur des surfaces recouvertes, la cohabitation d'un programme byzantin avec des éléments occidentaux sont les expressions naturelles de l'ambiance cosmopolite de Venise »[71]. Pour elle, les restaurations modernes ont introduit une certaine monotonie et uniformité dans les figures[72]. Il est difficile, selon Irina Andreescu, de déterminer si la réalisation des mosaïques de cette absidiole appartient au programme initial[73]. Des critères techniques lui permettent une datation à partir du Xe siècle, en particulier la manière dont les lumières sur les vêtements sont rendues par des hachures.

Le IXe siècle a été défendu par Sergio Bettini[74] qui date la mosaïque du dogat de Deusdedit II, vers 864. Il souligne que de nombreuses restaurations ont été effectuées au XIIe siècle par des artistes non byzantins[75]. Pour Irina Andreescu, ce programme représente le premier avatar de la « renaissance » vénitienne, qui fleurira surtout au XIIIe siècle, fondée sur le remploi des *spolia* paléochrétiens, mais qui, à Torcello, commence vers 1100, date de la voûte sud. Elle rejette l'attribution à un atelier ravennate des VIIIe-IXe siècles comme une hypothèse dépassée[76] et s'engage dans une datation dans la seconde moitié du XIe siècle[77].

Toutefois, les hypothèses que nous avons examinées dans cette étude nous autorisent à penser que, par son programme iconographique, la datation de la mosaïque de la chapelle sud se situe entre les deux *terminus* proposés par ces différents chercheurs. La mosaïque semble donc postérieure à l'installation carolingienne et à la diffusion du culte de saint Martin, et antérieure à la diffusion du culte de saint Jérôme.

Le choix de représenter saint Martin comme quatrième hiérarque est contemporain de la conception de la mosaïque. Le problème de l'identification du vêtement épiscopal, d'obédience orientale ou occidentale, ne semble pas une caractéristique signifiante. En effet, nous avons vu que l'habit liturgique n'est jamais représenté avec une précision exacte et qu'il sert surtout à identifier une fonction plutôt qu'une origine ou une appartenance

70. *Ibid.*, p. 38. *S. Giovanni Ev. di Torcello*, éd. L. Lanfranchi (Fonti per la storia di Venezia. Sez. II. Archivi ecclesiastici), Venise 1948, p. 85, doc. 55, date du testament 1169.
71. ANDREESCU, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 38.
72. *Ibid.*, p. 226.
73. *Ibid.*, p. 68.
74. BETTINI, La decorazione musiva (cité n. 59), p. 8.
75. *Ibid.*, p. 73, 101.
76. ANDREESCU, *Les mosaïques* (cité n. 8), p. 217.
77. *Ibid.*, p. 155.

confessionnelle. De plus, comme l'atteste un acte du XVIe siècle émanant du *Cassier* de la basilique[78], il était interdit de substituer l'identité d'un saint à un autre. Aussi, il est peu envisageable que les saints aient changé d'identité, de sorte que les saints orthodoxes soient devenus catholiques en raison de la présence de la tonsure.

Il paraît donc légitime de suggérer une datation au début du XIe siècle : à cette date l'influence carolingienne était encore présente, favorisant, comme nous l'avons démontré, la grande diffusion du culte de saint Martin, protecteur du royaume franc. Cette mosaïque doit être antérieure au XIIIe siècle, car, à partir de cette date, saint Martin est le plus souvent représenté en saint cavalier. De surcroît, à cette époque, le rôle de saint Jérôme comme Père de l'Église et cardinal est reconnu, la zone d'influence vénitienne en conserve d'ailleurs de nombreuses représentations.

Pour conclure, nous souhaitons rappeler que les Vénitiens entretenaient sciemment l'identité multiple d'un saint. Dans le cas de saint Martin, même si le nom de la figure peut être sujet à débat, la fonction épiscopale ne fait aucun doute ; c'est cet élément qui semble prévaloir et non l'identité du saint. Ainsi, pouvons-nous affirmer que le programme du *diakonikon* de Torcello est une apologie de l'orthodoxie religieuse dont les Vénitiens se réclamaient les protecteurs et les défenseurs.

78. Se référer à la note 15. Le *Cassier* est le secrétaire du Procurateur principal du *Sestiere* de *San Marco*.

RÉSONANCES BYZANTINES

DANS LA PEINTURE FLAMANDE DU XVe SIECLE

Lydie Hadermann-Misguich

Dans ces pages, que je dédie très amicalement à Catherine Jolivet-Lévy, j'aimerais montrer – ou rappeler – que la peinture flamande du xv[e] siècle, qui, par ses effets de transparence et sa conquête des lointains, paraît très éloignée de la peinture byzantine lui a, en fait, emprunté non seulement des formules iconographiques mais aussi des moyens d'exprimer les sentiments, particulièrement ceux de Marie et de Jésus.

Cette influence, surtout reconnue au cours de ces dernières décennies[1], s'est souvent exercée par la peinture italienne mais aussi via des icônes italo-byzantines et byzantines. Des échanges commerciaux intenses eurent lieu au xv[e] siècle entre les villes de Flandre et la Crète. Les icônes, dont la production augmenta alors, étaient notamment exportées de Crète vers les Pays-Bas, parfois par l'intermédiaire de marchands vénitiens[2].

L'amour de Marie pour son fils, tant pour Jésus enfant que pour l'adulte livré au supplice, a été exprimé très tôt dans la peinture byzantine. Les croisades, par les voyages des hommes

1. Voir l'essentiel de la bibliographie dans la belle étude de M. W. Ainsworth, "À la façon Grèce:" The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons, dans *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., éd. H. C. Evans, New York – New Haven – Londres 2004, p. 544-593. Un colloque, *Path to Europe. Contacts and Influences between Byzantium and the Low Countries*, a également eu lieu sur ce sujet tout récemment, le 18 janvier 2015, à Bruxelles, à l'occasion de l'exposition *Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe Gothique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 10.09.2014 - 25.01.2015* (voir : Position paper and abstracts, 19 pages dactylographiées). Plusieurs problèmes, abordés ponctuellement ici, avaient été situés dans le vaste contexte de la conception de l'image en Orient et en Occident dans H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago – Londres 1994 (trad. de *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990). Voir aussi *Byzantine Art and Renaissance Europe*, éd. A. Lymberopoulou et R. Duits, Farnham 2013. Pour limiter la bibliographie, des catalogues récents serviront de référence ; ils offrent souvent, en outre, le dernier état de la question.

2. M. Constantoudaki-Kitromilides, Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, dans *From Byzantium to El Greco: Greek Frescos and Icons*, cat. exp., Athènes 1987, p. 51-53. Pour le statut de l'artiste en Crète, le commerce d'icônes, les pratiques d'atelier, etc., voir M. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Farnham 2009, spécialement n[os] I, III, XIV.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

et des œuvres, furent parmi les premiers et principaux véhicules de ces images nouvelles. Les rapprochements entre Occidentaux et Byzantins lors des conciles, particulièrement lors de celui de Ferrare-Florence (1438-1439), ont facilité l'adoption, en Occident, d'une iconographie plus émouvante, d'autant plus que les icônes venues d'Orient – ou leurs copies – étaient souvent considérées comme miraculeuses.

Je rappellerai d'abord l'influence des images de la Vierge de Tendresse dans les Pays-Bas, puis je montrerai comment cette tendresse, exprimée aussi au moment de la mort de Jésus, a particulièrement marqué des créations de Rogier van der Weyden et de ses suiveurs. Enfin, il me semble que c'est une icône qui inspira le peintre flamand, auteur vers 1432-1433, du petit tableau de *Saint Georges tuant le dragon*, conservé à la National Gallery of Art de Washington.

Sous la dynastie des Macédoniens (867-1056), et plus encore sous celle des Comnènes (1185-1204), par un effet de « Renaissance », la peinture byzantine inscrivit davantage les formes dans l'espace, exprima le mouvement et les sentiments. Le drame de la Passion, déjà sous-jacent dans les images de la Vierge à l'Enfant, se formula avec une intensité accrue. De nouvelles images furent créées, tels la Vierge de Tendresse ou le Thrène[3]. C'est ce genre de représentations qui influencera l'Occident, souvent d'abord l'Italie.

Deux images, particulièrement belles et célèbres, sont fréquemment évoquées pour définir le type de la Vierge de Tendresse. Ce sont la peinture de la niche du couloir oriental de Tokalı 2, à Göreme (vers 950-960)[4], et l'icône miraculeuse de la Vierge de Vladimir (vers 1100), à la Galerie Tretiakov de Moscou (fig. 1). Sur la première, Marie tient l'Enfant à gauche, sur la seconde, à droite, mais, dans les deux, il y a le même élan de Jésus pour appuyer sa joue contre celle de sa mère et rapprocher ses lèvres des siennes, pour l'enlacer de ses bras. Sur l'icône, Jésus a passé son bras autour du cou de Marie comme le montre la petite main dépassant du *maphorion*. Sur l'image cappadocienne, Marie tient la tête de son fils contre la sienne. L'évolution du type se fera vers plus d'expressivité, plus d'agitation dans les gestes et les attitudes de Jésus.

L'image la plus renommée de Vierge de Tendresse conservée dans les anciens Pays-Bas est celle de *Notre-Dame de Grâce*, exposée dans la cathédrale de Cambrai. Il s'agit d'une *Glykophilousa*[5] réalisée en Italie, sans doute à Sienne, vers 1340[6]. Le chanoine cambrésien

3. H. Belting, "Living Painting": Poetry and Rhetoric in a New Style of Icons in the Eleventh and Twelfth Centuries, dans Id., *Likeness* (cité n. 1), p. 261-296.

4. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 124, pl. 39, p. 132-134.

5. *Éléousa* (la Miséricordieuse, celle qui a pitié) est le terme qui désigne généralement la Vierge de Tendresse, celle qui a une relation particulièrement intime avec Jésus-enfant, mais les peintres byzantins eux-mêmes ont parfois désigné par l'inscription *Éléousa* d'autres types de Vierge. Voir, parmi d'autres exemples, une icône du XIII[e] s. dans l'église catholique de Naxos, représentant la Vierge debout, tenant l'Enfant bénissant sur le bras gauche, telle une *Hodègètria*, mais désignée par une inscription comme *Éléousa*. Voir *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, cat. exp., éd. M. Vassilaki, Milan – Athènes 2000, n° 67, p. 434-437. Pour l'*Éléousa*, voir N. P. Ševčenko, Virgin Eleousa, dans *ODB* 3, New-York – Oxford 1991, p. 2171. Pour les images examinées ici, je préférerais *Glykophilousa* (au doux baiser, qui embrasse doucement) bien que le terme n'apparaisse qu'à l'époque post-byzantine.

Fursy de Bruille l'a rapportée de Rome et l'a léguée à la cathédrale en 1450. Elle représente la Vierge à mi-corps, portant l'Enfant à gauche et le soutenant de la main droite. Elle le porte assez haut pour qu'il puisse appuyer sa joue contre la sienne, lui toucher le menton et agripper le bord de son *maphorion* de la main gauche[7].

On n'en connaît pas de prototype byzantin, me semble-t-il, mais il s'agit d'une des nombreuses images découlant – inversée – du type de la Vierge de Vladimir, le geste de Jésus enlaçant le cou de Marie étant remplacé par celui où il lui effleure le menton. Ce dernier motif se rencontre déjà au XII[e] siècle, entre autres sur une *Glykophilousa* du Musée byzantin d'Athènes[8]. En Italie, une des icônes les plus proches de *Notre-Dame de Grâce* est la *Madonna dell'Arco*, conservée au Monastero delle Vergine, à Bitonto[9]. Ses traits, notamment les yeux, y sont d'un tracé plus byzantin que ceux de la Vierge de Cambrai.

L'image de *Notre-Dame de Grâce*, considérée comme peinte par saint Luc, devint rapidement l'objet d'un culte intense, d'autant plus que, à la suite du concile de Ferrare-Florence, la Vierge et ses représentations furent un trait d'union entre orthodoxes et catholiques. Le chapitre de la cathédrale de Cambrai, lui-même, autorisa trois copies de l'« icône » par Petrus Christus[10]. Le culte de cette image, encore vivace aujourd'hui, donna lieu à des dizaines d'interprétations de toutes tailles et de tous matériaux. Souvent le caractère iconique de l'œuvre était conservé mais, dès le XV[e] siècle, les artistes les plus personnels des Pays-Bas en donnèrent leur version. Les gestes et l'attitude furent peu changés mais l'austérité et le hiératisme, encore présents dans l'œuvre italo-byzantine malgré l'expression

6. Je remercie Catheline Périer-d'Ieteren qui m'a amicalement prêté le dossier qu'elle avait constitué sur Notre-Dame de Grâce à l'époque où elle a publié l'exemplaire peint de Bruxelles (C. Périer-d'Ieteren, Une copie de Notre-Dame de Grâce de Cambrai aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1968/3-4, p. 111-114). Je la remercie aussi de m'avoir indiqué plusieurs des études sur la peinture flamande mentionnées dans ma bibliographie. Dans son dossier figure, entre autres, le catalogue d'une exposition sur le culte de Notre-Dame de Grâce, qui s'est tenue au Musée d'art religieux de Cambrai, en août 1971, et qui comporte plus de cent numéros d'œuvres diverses s'échelonnant du XIV[e] au XX[e] siècle ! Des examens dendrochronologiques récents ont montré que la copie de Bruxelles devait dater du milieu du XVII[e] siècle, voir *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 585-586. Le Musée des Beaux-Arts de Bruxelles possède aussi une copie de Notre-Dame de Grâce peinte à l'huile sur marbre et dorée à la feuille (inv. n° 712).

7. *Ibid.*, p. 582, n° 349.

8. *Mother of God* (cité n. 5), n° 75, p. 467-469.

9. Cette icône, des XIII[e]-XIV[e] siècles, a été coupée sur les quatre côtés. *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, cat. exp., éd. P. Belli d'Elia, Bari 1988, p. 72, p. 130-131, n° 34.

10. L'existence de douze copies réalisées par Hayne de Bruxelles a été remise en question par F. Cambier, À propos du triptyque de l'abbaye Saint-Aubert à Cambrai et de Haine de Bruxelles : relecture des sources d'archives, dans *Underdrawing and Technology in Painting: Rogier van der Weyden in Context*, éd. L. Campbell *et al.*, Louvain – Paris 2012, p. 108-111.

des sentiments, donnèrent naissance, chez un Van der Weyden ou un Thierry Bouts, à un art du portrait qui actualise la relation entre Marie et Jésus. La Vierge de Tendresse, peinte par Rogier van der Weyden (ou son atelier), vers 1455-1460, et conservée au Museum of Fine Arts de Houston, est une admirable re-création à partir de l'icône de Cambrai[11]. Pour respecter l'image vénérée, que l'artiste aurait pu voir *in situ* lors de la livraison d'un triptyque[12], les attitudes et les gestes sont fort semblables mais Jésus a lâché le *maphorion* pour jouer avec son pied. D'autre part, Marie n'est plus vêtue comme une Vierge byzantine ; sa chevelure ondulée est à peine cachée par un voile que retient un fin diadème. La mère et l'enfant ont une présence charnelle qui les relie à l'espace du spectateur tandis que, dans l'icône, le volume des corps reste lié au fond d'or. Thierry Bouts retint les bouches rapprochées et l'intimité des Vierges de Tendresse byzantines mais il se libéra du respect d'un type particulier[13]. Quentin Metsys, lui, semble avoir abandonné tout hiératisme dans l'élan sensuel de Jésus dénudé qui embrasse sa mère, dans *La Vierge et l'Enfant* du Louvre, peinte en 1529 (fig. 2). Et pourtant, comme en filigrane, s'y dessinent encore l'attitude et les gestes du type de la Vierge de Vladimir (fig. 1).

Avant l'arrivée de l'icône de *Notre-Dame de Grâce* aux Pays-Bas, Jean Van Eyck avait déjà donné une spontanéité et une tendresse nouvelles aux gestes de Jésus dans les bras de Marie. Dans une de ses plus anciennes œuvres, la ravissante *Vierge dans une église* de Berlin (Staatliche Museen, Gemäldegalerie), l'Enfant, vu de trois quarts arrière, pose ses mains sur le décolleté brodé de sa mère[14]. Il est vêtu d'un drap blanc, enroulé autour de la taille, dont un pan tombe devant le manteau bleu sombre de Marie. Le geste de Jésus est encore très retenu et Marie ne regarde pas son fils – on ne peut donc parler ici de Vierge de Tendresse – mais la vue presque de dos, la chute et l'enroulement du drap révèlent la connaissance d'une œuvre, sans doute italienne[15], apparentée à *Notre-Dame de Grâce*.

En 1439, Van Eyck signe et date la très délicate petite peinture de la *Vierge à la Fontaine* du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers[16]. Déjà à l'époque où j'étudiais les « variantes extrêmes » des types byzantins de Vierge de Tendresse[17], j'avais pensé que les gestes saccadés de Jésus étaient insolites dans le contexte tout en douceur de cette peinture, douceur des formes,

11. *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. exp., éd. S. Kemperdick et J. Sander, Berlin 2009, p. 380-382, n° 46. Pour Rogier, on se référera également à *Rogier Van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions*, cat. exp., éd. L. Campbell et J. van der Stock, Louvain 2009 (notamment pour les études introductives), ici n° 33, p. 376-379.

12. P. Rolland, La Madone italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17, 1948, p. 97-106.

13. C. Périer-D'Ieteren, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles 2005, p. 128-133, fig. 121-123.

14. *Le siècle de Van Eyck 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, cat. exp., éd. T.-H. Borchert, Gand 2002, p. 20, fig. 14.

15. À Byzance, et surtout dans les images de Vierge de Tendresse, Jésus peut être vêtu d'une chemise légère, dénudant bras et jambes, et d'un *himation* prêt à tomber, mais il n'est jamais représenté le torse nu.

16. *Le siècle de Van Eyck* (cité n. 14), p. 184, fig. 204 ; n° 26, p. 235.

17. L. Hadermann-Misguich, *Pelagonitissa* et *Kardiotissa* : variantes extrêmes du type *Vierge de Tendresse*, *Byz.* 53, 1983, p. 9-16.



Fig. 1 – Vierge de Vladimir, v. 1100, Moscou, Galerie Trétiakov (d'après *Glory of Byzantium*, p. 284)



Fig. 2 – *Vierge à l'Enfant*, Quentin Metsys, 1529, Paris, musée du Louvre (photo : RMN – Grand Palais [musée du Louvre] / G. Blot)

du modelé ou des sentiments exprimés. Il me semblait que dans l'image de cette « *Glykophilousa* flamande », l'Enfant vu de dos, ouvrant les bras, pressant son visage contre celui de Marie, lui enlaçant le cou et agitant les jambes, devait son expressivité à l'inspiration d'une Vierge *Kardiotissa*, telle que la peignit Angelos, également au XVᵉ siècle. Les gestes anguleux de l'Enfant seraient, eux, plutôt un souvenir d'une image de la *Pélagonitissa*. Dans l'œuvre de Van Eyck, Jésus ne rejette pas la tête en arrière comme dans ces deux types d'icônes byzantines. La parenté entre la création de Van Eyck et ces Vierges de Tendresse de type particulier a été signalée dès 1982 avant d'être mise en évidence pleinement à l'exposition *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* au Metropolitan Museum of Art[18]. Des lettres grecques endommagées, sur le cadre, confirment un lien probable avec une création byzantine[19].

18. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 590, n. 6 ; p. 588-590, n° 353-354 ; il s'agit du premier exemple connu d'influence d'un type d'icône byzantine sur un artiste des Pays-Bas (p. 589).

19. C'est également en lettres grecques que Van Eyck écrivit sa devise sur le cadre des portraits du Christ (voir *infra*, p. 199 et n. 46). On comprend moins pourquoi il eut recours au grec sur l'encadrement de trois portraits laïcs, dont celui de sa femme, voir *Le siècle de Van Eyck* (cité n. 14), p. 16, fig. 10, p. 202, fig. 223, p. 206, fig. 229, n° 25. L'emploi de caractères grecs pour se référer à un modèle byzantin se retrouve, à la fin du siècle, sur des gravures d'Israël van Meckenem où ce qui devrait être Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ (le Roi de Gloire) est illisible, *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 589, p. 590, n. 7, p. 556, fig. 329, 329. I.

La Vierge allaitant a été très souvent représentée en Flandre, comme en Italie, ou ailleurs, mais son image ne sera pas envisagée ici car, bien que la *Galaktotrophousa* byzantine ait joué un rôle dans son élaboration, ses variantes occidentales sont trop nombreuses pour que l'on puisse établir des filiations. Même si l'Enfant allaité est parfois habillé dans les œuvres flamandes, comme dans les icônes byzantines, par exemple dans la *Madone Thyssen* attribuée à l'atelier de Rogier van der Weyden[20], il est le plus souvent exposé dans la nudité qui souligne son humanité.

À Byzance, après la crise iconoclaste, et surtout à partir des XIe et XIIe siècles, les représentations de la Passion du Christ prirent un accent plus dramatique ; des scènes ou des épisodes nouveaux s'y ajoutèrent. De témoin, la Vierge y devint actrice.

Dans la Crucifixion, dès le XIIe siècle, Marie est parfois représentée donnant des signes de faiblesse ; elle y tient, par exemple, la main d'une des saintes femmes. C'est le cas à Monreale et à Aquilée[21]. Au XIIIe siècle, Marie peut défaillir, vers l'avant ou vers l'arrière, dans les bras d'une de ses compagnes. On en a des exemples à la Mavriotissa de Kastoria, à Saint-Jean Lampadistis de Kalopanayotis, à Chypre, ou dans le réfectoire de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos[22]. Cette image bouleversante fut reprise par les Croisés, notamment sur une icône du Sinaï[23]. Au XIIIe siècle encore, les Franciscains adoptèrent cette iconographie de compassion qui, par différentes voies, se répandit en Europe aux XIVe et XVe siècles[24].

Le rôle de Jean auprès de Marie s'accrut au fil du temps. Encore au début du XIIIe siècle, l'apôtre n'intervient aucunement alors qu'à Sopoćani, vers 1260, il soutient la Vierge qui s'incline fortement vers l'avant ; de même à Staro Nagoričino, en 1316-1317, une compagne intervient mais c'est sur Jean que Marie s'appuie[25].

La Descente de Croix connut la même dramatisation : Marie et Jean, d'abord en position statique de part et d'autre de la Croix, s'investissent au fur et à mesure que Nicodème détache

20. *The Master of Flémalle* (cité n. 11), n° 21, p. 281-284, p. 283. Cette Vierge allaitant est sur la face d'un panneau dont le revers – aujourd'hui détaché – est peint d'un saint Georges tuant le dragon qui sera examiné plus bas.

21. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. 4. Il Duomo di Monreale. I mosaici del transetto*, Palerme 1995, fig. 112 ; O. Demus, *La peinture murale romane*, Paris 1970, pl. 59.

22. S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes 1985, p. 75 ; A. Papageorghiou, *Ἡ Παλαιοχριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία καὶ Τέχνη ἐν Κύπρῳ κατὰ τὰ ἔτη 1967-1968*, Nicosie 1971, p. 91, fig. 48 ; E. Kollias, *Patmos*, Athènes 1986, fig. 27.

23. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 367-368, n° 224.

24. A. Derbes et A. Neff, Italy, the Mendicant Orders and the Byzantine Sphere, dans *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 448-487. La peinture siennoise représenta souvent la pâmoison. Voir *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, éd. A. Bagnoli *et al.*, Sienne 2003, p. 28, 203, 244 ; *Path to Europe* (cité n. 1), p. 140-141.

25. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976, pl. XVII, p. 130 ; R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, fig. 301.

le corps de Jésus. Suivant un processus caractéristique de l'évolution de l'iconographie byzantine, celle-ci se fait plus narrative au fil des siècles, comme un film déroulant le temps. L'action s'amorce dès le début du Xe siècle, notamment à Tokalı Kilise 1 de Göreme, où Nicodème s'apprête à déclouer les pieds du Christ[26]. Par la suite, il sera fréquemment représenté agenouillé ; Marie aide alors Joseph d'Arimathie à soutenir son fils, la peinture de la crypte d'Aquilée illustre cette étape[27]. À Mileševa, vers 1240, une sainte femme et Jean s'étant approchés, Marie pose ses lèvres près de celles de Jésus, comme elle le fera dans le Thrène[28]. L'iconographie choisie à Mileševa se retrouve, étonnamment proche, dans les très belles peintures des environs de 1270-1280, découvertes en 1999, sous le Duomo de Sienne[29].

L'image du Thrène est tout à fait constituée à la fin du XIe siècle-début du XIIe siècle. Kurt Weitzmann l'a très justement analysée comme un arrêt, à caractère liturgique, dans la procession des proches de Jésus portant son corps au tombeau[30]. On la trouve dans des manuscrits, sur des ivoires, peu sur des icônes. Dans les églises mésobyzantines, dont le cycle des Fêtes est développé, le Thrène s'insère normalement après la Descente de Croix dans laquelle Marie étreint déjà souvent son fils. Dans le Thrène elle arrête sa marche, et près du sol, enlace de ses bras le corps de Jésus, rapproche la tête de la sienne et semble vouloir lui donner un ultime baiser. Un des plus beaux Thrènes de la peinture byzantine est l'émouvante et monumentale image, peinte en 1164, sur le mur nord de l'église Saint-Pantéléimon à Nerezi, en République de Macédoine (fig. 3).

Cette représentation se répand largement aux XIIe et XIIIe siècles. Elle se transforme en Lamentation sur la pierre de l'onction – ou autour du tombeau – à partir de la fin du XIIIe siècle[31]. C'est ainsi qu'elle passera en Italie, notamment dans la peinture siennoise[32].

26. L'intervention de Marie est, ici, très novatrice : Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 4), p. 225.

27. Demus, *La peinture murale* (cité n. 21), pl. XXVII.

28. S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade 1963, pl. XX-XXI.

29. A. Bagnoli, Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali, dans *Sotto il Duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, éd. R. Guerrini et M. Seidel, Sienne 2003, p. 107-147. Pour des rapports entre ces peintures et l'art byzantin, voir L. Hadermann-Misguich, Perception de l'héritage byzantin dans les peintures murales découvertes sous le Duomo de Sienne, dans *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, éd. B. Katsaros et A. Tourta, Athènes 2015, p. 347-356.

30. K. Weitzmann, The Origin of the Threnos, dans *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York 1961, t. 1, p. 476-490, t. 2, p. 161-166.

31. Par exemple, à Gračanica et à Čučer, vers 1320 (B. Todić, *Serbian Medieval Painting, the Age of King Milutin*, Belgrade 1999, p. 136, fig. 74, p. 137, fig. 75).

32. La fusion du Thrène et de la Mise au Tombeau se voit, notamment, dans les peintures murales situées sous la cathédrale de Sienne. Voir *Sotto il Duomo* (cité n. 29), p. 130. Ces œuvres sont intimement liées aux panneaux du retable – démembré – qui se trouvait dans la Badia Ardenga de Montalcino. Cinq d'entre eux, provenant de la Pinacothèque de Sienne, ont été exposés récemment à Bruxelles et à Rouen (voir n. 1).

Duccio et ses prédécesseurs immédiats ont joué un rôle important dans la transmission des formes et de l'iconographie byzantines[33].

L'embrassement de Jésus et de Marie – aussi bien le rapprochement des bouches que l'enlacement – dans les images de Vierge de Tendresse, dans la Descente de Croix et le Thrène, est une création d'une forte charge émotionnelle que Byzance transmit à l'Occident.

Rogier van der Weyden, le plus sensible des peintres flamands du XVe siècle, tant dans l'art du portrait que dans le rendu des sentiments, devait être particulièrement réceptif à l'émotion qui peut se dégager d'une œuvre d'inspiration byzantine. Dans son interprétation de *Notre-Dame de Grâce* – ou dans la réplique d'atelier –, on a pu noter l'équilibre entre respect du type iconographique et interprétation dans la liberté de rendre la carnation et les gestes. On ignore quelles furent ses sources pour représenter les scènes de la Passion mais l'intensité des émotions jointe à la retenue de l'expression évoquent souvent Byzance et son héritage. L'univers rogérien met particulièrement en évidence le rôle de Jean. Souvent, dans la Crucifixion, il soutient seul la Vierge ; ainsi dans le *Triptyque du Calvaire* de Vienne, Marie enlace la croix mais Jean s'avance pour prévenir sa chute, ses sculpturaux vêtements rouges soulignent l'action ; dans le *Retable des Sept Sacrements*, au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, Marie, évanouie, repose entièrement entre les bras du disciple préféré[34].

La *Descente de Croix* du Prado (vers 1435 ?-avant 1443), œuvre admirablement composée et somptueuse de coloris, donne l'impression d'un « arrêt sur l'image » tant les sentiments y sont encore retenus[35]. La pâmoison de Marie qui, de Byzance, était passée dans l'iconographie occidentale, est tout à fait accomplie puisque Marie est représentée sur le sol, les yeux fermés.

Des œuvres ultérieures, comme le *Retable de Miraflores* (avant 1445), expriment de façon poignante le drame de Marie enlaçant son fils, après la Descente de Croix[36]. Cet embrassement, des lèvres et des bras, est vraiment celui du Thrène byzantin. La filiation paraît encore plus forte dans la *Lamentation* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (1450-1464)[37]. Comme à Nerezi (fig. 3), Marie semble y écarter les jambes pour recevoir le Christ[38] ; elle enlace son corps raide et lui soutient la tête pour rapprocher ses lèvres des siennes (fig. 4). Seuls Jean et Marie-Madeleine sont présents. Le lieu n'est évoqué que par le sommet du

33. *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico* (cité n. 24) ; M. HATZAKI et P. DUJARDIN, Échos d'une tradition byzantine. De Constantinople à Sienne et au-delà, dans *Painting from Siena* (cité n. 1), p. 221-229.
34. *Rogier Van der Weyden* (cité n. 11), p. 123, fig. 55 ; n° 81, p. 528-534.
35. *Ibid.*, p. 18, fig. 1.
36. *Ibid.*, p. 34-35, fig. 5.
37. *Ibid.*, n° 74, p. 504-507.
38. Cette position a été rapprochée de celle de l'accouchement. Pour ceci, et pour le rôle croissant de Marie dans la Passion, voir I. KALAVREZOU, Exchanging Embrace. The Body of Salvation, dans *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, éd. M. Vassilaki, Farnham 2005, p. 103-115, ici p. 105-107.

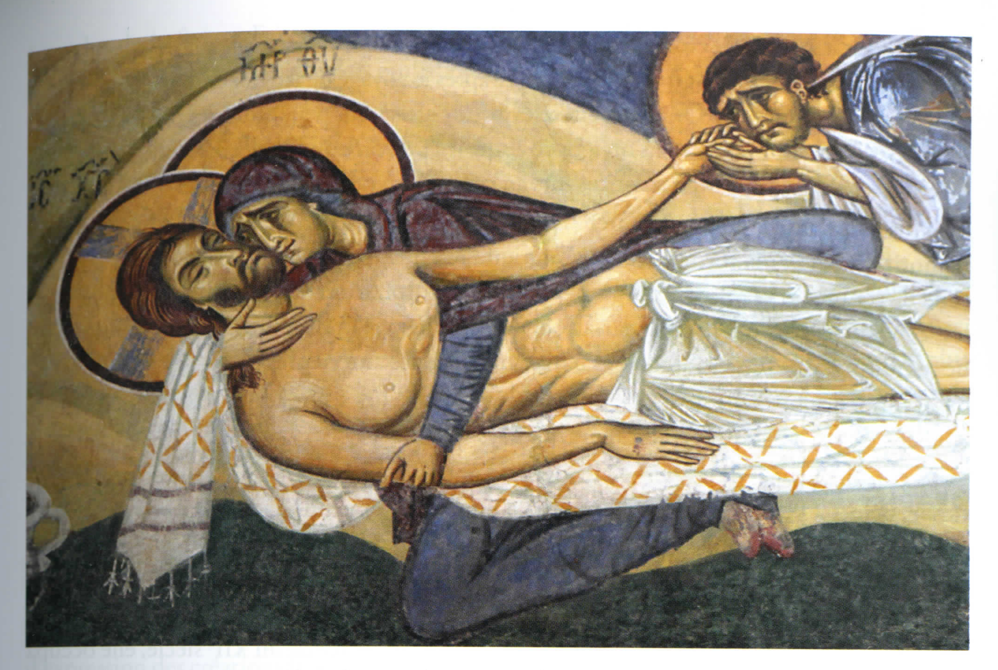


Fig. 3 – Thrène, mur nord du naos, Nerezi, Saint-Pantéléimon, 1164 (photo : M. Lidova)



Fig. 4 – *Lamentation*, Rogier van der Weyden, v. 1450-1464, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (photo : Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / J. Geleyns, Roscan)

Golgotha et le pied de la croix qui se découpent devant un intense coucher du soleil. Cette œuvre, à la fois sobre et poignante, a été peinte après le voyage de Rogier en Italie à l'occasion de l'année sainte de 1450. On a souvent relevé que l'artiste fut peu influencé par les créations italiennes contemporaines mais on ignore ce qu'il a pu voir comme décors muraux, retables ou panneaux byzantins ou byzantinisants au cours de sa pérégrination.

Plusieurs Lamentations s'inspirèrent des créations de Van der Weyden mais peu reprirent le motif du baiser ; la formule iconographique retenue est davantage celle de la Pietà que celle du Thrène[39]. Hans Memling suivit souvent l'inspiration de Rogier, notamment dans les scènes de la Passion, mais sa narration, parfois plus théâtrale, est bien contemporaine et ne semble pas devoir sa source à des œuvres médiévales antérieures[40].

L'influence formelle, iconographique et expressive des scènes de la Passion peintes par Rogier s'exerça aussi sur les sculpteurs des Pays Bas[41].

À côté des images de la Vierge à l'Enfant, d'autres « portraits » du Christ et de la Vierge furent peints à l'époque mésobyzantine. Le plus sacré est celui du *Mandylion*, portrait de lui-même, sur tissu, que Jésus aurait envoyé à Édesse, au roi Abgar pour le guérir. Il s'agit donc d'une image *acheiropoiète*, « non faite de main d'homme », et miraculeuse. Elle fut introduite dans les décors monumentaux byzantins au plus tard au XIᵉ siècle, quand le tropaire la glorifiant apparut dans la liturgie du 16 août. À partir du XIIᵉ siècle, elle occupa une place signifiante dans la partie orientale des églises[42]. Les exemples sur panneau sont, en revanche, beaucoup plus rares. La partie droite d'un triptyque constantinopolitain, datant sans doute de peu après le transfert du *Mandylion* à Constantinople, en 944, montre Abgar trônant, déployant la serviette (Mandil) où apparaît la Sainte Face[43]. Des icônes médiévales, comme la Sainte Face de Laon, ou le *Mandylion* de Veliky Ustiug, en ont conservé le type byzantin[44]. Après 1204, la trace de la relique du *Mandylion* se perd à Byzance.

39. On en trouvera plusieurs exemples dans la publication sur la Lamentation d'Albi, œuvre peinte sans doute par un maître anversois vers 1515-1520 et récemment révélée (M. DELDICQUE, *La Lamentation d'Albi. Un chef-d'œuvre flamand redécouvert*, Gand 2013).

40. B. G. LANE, *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Londres –Turnhout 2009, ici p. 16-41, p. 141 fig. 107, p. 189 fig. 147.

41. Voir, entre autres, L. HADERMANN-MISGUICH, Rapports d'esprit et de forme entre l'œuvre peint de Van der Weyden et la sculpture de son temps, dans *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, cat. exp., Bruxelles 1979, p. 85-93. B. FRANSEN, Une âme de sculpteur : l'imagier dans Rogier Van der Weyden, dans *Rogier Van der Weyden* (cité n. 11), IV.3, p. 222-237.

42. L. HADERMANN-MISGUICH, Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843, dans EAD., *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIᵉ siècle, ses antécédents, son rayonnement*, éd. B. D'Hainaut-Zveny et C. Vanderheyde, Bruxelles 2005, nº XI, p. 219-234 (première parution dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69, 1999, p. 21-40).

43. K. WEITZMANN *et al.*, *The Icon*, New York 1987, p. 28.

44. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 174-175, nᵒˢ 95-96.

Le culte de la Sainte Face se reporte, en Occident, sur la *Vera Icona* conservée à Saint-Pierre de Rome. Les images s'en multiplièrent, indépendantes ou imprimées sur le voile que tient Véronique. Elles devinrent « portraits » lorsque le cou du Christ et ses épaules somptueusement vêtues furent représentés, comme dans la célèbre *Tête de Christ* peinte par Jean Van Eyck, en 1438 et en 1440, et connue actuellement par des copies[45]. La référence que l'artiste fit à une icône semble attestée par le fait qu'il translittéra sa devise « Als ich kan », en lettres pseudo-grecques sur le cadre[46].

Sous les Comnènes, époque où de nouvelles images concrétisèrent les sentiments, mais firent aussi allusion aux discussions christologiques et à la présence réelle dans l'eucharistie, des icônes de la Vierge de Douleur et du Christ de Pitié furent créées. Elles furent plus répandues sous les Paléologues. Les bustes – parfois disposés en diptyque – de Marie et de Jésus apparaissent comme des abstractions de la Passion. La représentation du Christ mort, vu à mi-corps et se découpant devant la croix, la tête inclinée, les bras baissés, parfois croisés, peut être identifiée par une inscription comme « Descente de Croix ». La tablette supérieure de la croix porte, comme dans la Crucifixion, la mention « Roi de Gloire ». Ces icônes de compassion, désignées comme *Akra Tapeinôsis* (l'Humiliation extrême)[47], trouvèrent aussi un écho en Occident. Parmi les peintures nordiques rapprochant Marie douloureuse et son fils décédé, en bustes, un diptyque de l'atelier de Simon Marmion, à fond d'or, a l'intensité d'expression des créations byzantines. Il pourrait avoir eu comme modèle un diptyque perdu de Rogier[48].

À Rome, une très belle icône du Christ de Piété, en mosaïque miniature, des XIIIᵉ-XIVᵉ siècles a été offerte à Santa Croce in Gerusalemme vers 1385-1386[49] ; elle s'apparente à d'autres exemplaires byzantins de la même époque. Cette image, purement byzantine et très intériorisée, a été assimilée à celle de la vision qu'eut le pape Grégoire le Grand dans la même église. Pourtant, dans les représentations occidentales de la *Messe de saint Grégoire*, le Christ est vivant, parfois couronné d'épines, comme dans les images de l'Homme de Douleur ou de l'*Ecce Homo* ; s'il est debout, toutes ses plaies sont visibles ; les instruments de la Passion sont souvent exposés[50].

45. *Ibid.*, p. 565, fig. 336. I (Bruges, Groeningemuseum, XVIIᵉ s.) ; BELTING, *Likeness* (cité n. 1), p. 430-431, fig. 261 (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz).

46. ΑΛΣ. ΙΧΗ. ΧΑΝ (Comme je peux), voir *Le siècle de Van Eyck* (cité n. 14), p. 84, fig. 100, nº 37. Voir *supra* n. 19.

47. *From Byzantium to El Greco* (cité n. 2), nº 8, 27.

48. *Le siècle de Van Eyck* (cité n. 14), p. 254, nº 81. Le Christ y est mort, selon les modèles byzantins, mais il est couronné d'épines comme c'est plus souvent le cas en Occident (Bruges, Groeningemuseum).

49. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 221-223, nº 131.

50. *Ibid.*, p. 559, nº 332, fig. 332. I.

Comme dans le cas du *Mandylion*, le respect de l'archétype limitant les interprétations, ces « portraits » sont très répétitifs, seul le style de l'artiste est sensible. Ce sont plutôt des « images d'icônes ». Les représentations de la Vierge à l'Enfant, même considérées comme peintes par saint Luc, s'éloignèrent davantage du modèle, probablement à cause de l'élément narratif dû à la relation mère-enfant. Il suffit de se rappeler la liberté déjà prise par Van der Weyden, vers 1455-1460, vis-à-vis de l'icône de *Notre-Dame de Grâce* qu'il avait pu voir au plus tard en 1459[51].

Il est un tableautin, dont l'attribution à Rogier van der Weyden a toujours été discutée : il s'agit du *Saint Georges terrassant le dragon* conservé à la National Gallery of Art de Washington (fig. 5). Il se trouvait, à l'origine, au revers de la Vierge allaitant du musée Thyssen-Bornemisza de Madrid. Ensemble, ils constituaient le volet d'un diptyque ou d'un triptyque[52]. Actuellement, le *Saint Georges* est plutôt considéré comme une peinture de l'entourage de Rogier s'inspirant probablement d'un modèle eyckien.

Cette œuvre pleine de charme s'inspire, à mon sens, directement ou indirectement d'une icône byzantine du même sujet. Le peintre a pu emprunter – selon une diagonale du haut à droite en bas à gauche – le rocher triangulaire de l'avant-plan, saint Georges cavalier dont la lance trace une diagonale coupant la première, le cheval blanc, cabré, aux pattes antérieures parallèles ainsi que la position et la morphologie du dragon[53].

Bien avant que la *Légende Dorée* ne répande en Occident l'histoire de ce combat, l'image, héritière notamment de l'iconographie des victoires impériales, figure dans des sanctuaires cappadociens. Le plus ancien exemple daté se trouve à Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021), à gauche de la porte d'entrée[54]. La composition y est déjà celle de la petite peinture flamande. Des éléments comme la lance en diagonale barrant l'image, le cheval blanc de profil et le manteau rouge flottant dans le dos du saint, resteront pendant des siècles des constantes de cette iconographie.

En Cappadoce, terre frontière dont il serait originaire, Georges cavalier, guerrier protecteur terrassant le mal, apparaît très souvent et pendant longtemps. Il peut être seul ou associé à saint Théodore dont l'image à cheval est plus ancienne[55]. Ailleurs dans le monde

51. *Ibid.*, n° 351, p. 586-587. Ceci, même si la Vierge de Houston est due à l'atelier.

52. N° 2310, 14 x 10,3 cm. Pour un des derniers états de la question, voir SANDER, dans *The Master of Flémalle* (cité n. 11), n° 21, p. 281-284.

53. Plusieurs icônes comportent les mêmes éléments. Le *Saint Georges cavalier terrassant le dragon*, œuvre contemporaine peinte par Angelos Akotantos et conservée au musée Bénaki d'Athènes (inv. 28129, ici fig. 6), pourrait représenter le prototype du modèle qu'a pu suivre l'artiste flamand. On peut noter que les peintres occidentaux n'ont généralement pas repris la main de Dieu apparaissant dans un segment de ciel, ni le nœud formé par la queue du dragon enserrant les pattes postérieures du cheval.

54. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale* (cité n. 4), p. 344-345, pl. 90.

55. *Ibid.*, p. 345-346. Théodore, avait, à l'origine, la prérogative du cheval blanc : C. JOLIVET-LÉVY, Saint Théodore et le dragon : nouvelles données, dans *Puer Apuliae. Mélanges offerts à Jean-Marie Martin*, éd. E. Cuozzo *et al.*, Paris 2008, p. 357-370, ici p. 359, 370.

byzantin, il semble qu'il y ait eu une éclipse de ce type durant le XIIe siècle au profit de l'image du saint militaire toujours à cheval mais paradant. Georges, comme Théodore ou Dèmètrios, paraît alors défiler, la lance dressée, buste et visage tournés vers le spectateur. C'était plus que probablement le cas sur la façade occidentale de Saint-Georges de Kurbinovo en 1191, alors que, sur les peintures qui y furent ajoutées au XIXe siècle, le type du saint cavalier perçant son ennemi de la lance y fut repris[56]. Aux Saints-Anargyres de Kastoria (vers 1180) et dans le narthex d'Asinou (vers 1200), figurent deux peintures bien connues de Georges cavalier, paradant lance levée. Aux Saints-Anargyres, cette image clôture un cycle ; à Asinou, il s'agit d'un panneau votif[57]. La formule du guerrier victorieux sera aussi la préférée des Latins ; ils l'appliqueront à différents saints en y joignant parfois la bannière blanche timbrée d'une croix rouge des Croisés[58]. Cette croix, liée à saint Georges, barre l'écu du cavalier sur la peinture flamande de Washington[59]. Curieusement, dans cette œuvre, le manteau rouge traditionnel a été remplacé par deux longs « rubans de plumetis », rouges également, partant des épaules et flottant, à l'instar de lambrequins[60]. Des rubans comparables apparaissent, dans la même scène, dans un tableau allemand des environs de 1460 qui pourrait refléter un original de Van Eyck[61].

À partir du XIIIe siècle, période de conflits et de chassés-croisés d'influences, saint Georges cavalier et tueur de dragon figure dans maintes églises, non seulement en Cappadoce mais aussi, entre autres, à Chypre, à Cythère, en Crète ou à Géraki. Il apparaît aussi sur des icônes en différents matériaux. Le tondo en mosaïque miniature du Louvre, œuvre remarquable considérée comme constantinopolitaine et du début du XIVe siècle, montre un autre élément qui restera une quasi-constante du combat : la montagne au pied de laquelle le dragon est tué[62]. Ce rocher fait également partie de l'avant-plan du tableau flamand.

56. L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, t. 2, fig. 146-148, 150.

57. Pour le cycle des Saints-Anargyres, voir S. TOMEKOVIĆ, Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du XIIe siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse, *Zograf* 12, 1981, p. 25-42, ici p. 34-39. Pour Asinou, voir *Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panaghia Phorbiotissa, Cyprus*, éd. A. Weyl Carr et A. Nicolaïdès (Dumbarton Oaks Studies 53), Washington DC 2012, p. 94-101, fig. 4.1-4.4.

58. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), nos 229, 230.

59. Sur le panneau des soldats du Christ, dans le retable de l'Agneau mystique, saint Georges a le même type de bouclier. Voir *The Master of Flémalle* (cité n. 11), p. 34 fig. 19.

60. Je remercie ma collègue, Christiane Pantens, qui m'a confirmé le caractère inhabituel de ces accessoires et m'a aidée à nommer ces éléments de costume. Sur un des revers en grisaille du triptyque Moreel, Memling a doté saint Georges, debout tuant le dragon, de deux pans de tissu s'échappant des épaulières et s'apparentant aux « lambrequins » en question. Voir LANE, *Hans Memling* (cité n. 40), p. 136-137, fig. 101.

61. SANDER, dans *The Master of Flémalle* (cité n. 11), n° 21, p. 281-282, fig. 153. Voir *infra*, n. 73.

62. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 1), p. 230, n° 137 (O.A. 3110).

Fig. 5 – *Saint Georges terrassant le dragon*,
Rogier van der Weyden (ou cercle de), v. 1435-1440, Washington, National Gallery of Art
(photo : courtesy of National Gallery of Art, Washington)



Fig. 6 – *Saint Georges terrassant le dragon*,
Angelos Akotantos, première moitié du XVᵉ siècle, Athènes, musée Benaki
(photo : Athènes, musée Bénaki)

Ultérieurement, de très nombreuses icônes reprendront cette iconographie minimale, créée sans doute à l'époque des Paléologues et exploitée en Crète dès le XV[e] siècle, notamment par le célèbre Angelos Akotantos[63] (fig. 6) qui a également peint saint Georges paradant[64]. Ce schéma sera répété dans le monde orthodoxe au cours des siècles suivants[65], entre autres sur une icône signée par le Crétois Angelos Pitzamanos (doc. 1482-1539) et conservée à la Pinacothèque Vaticane. Elle est un peu plus petite que le *Saint Georges* de l'entourage de Rogier et devait répondre à une semblable dévotion privée[66]. De l'époque de Van der Weyden, on peut encore citer – pour varier les supports – saint Georges tuant le dragon sur la porte en bois de Snagov, en Roumanie, datée de 1453 et l'émail géorgien, bien connu, conservé au Musée d'art de Géorgie, à Tbilissi[67].

Dans des peintures byzantines plus narratives, ont été évoquées – ou représentées – dès la fin du XII[e] siècle, la ville de Lasia et la princesse qui, sans l'intervention du saint cavalier, allait être sacrifiée au monstre[68]. Ce sont aussi des éléments qui subsisteront jusque dans les icônes modernes. Le peintre nordique, comme d'autres artistes contemporains, en a retenu la princesse[69] qu'il a représentée agenouillée devant une colline qui prolonge l'espace stéréotypé réservé à saint Georges. Au-delà, une ville fortifiée s'inscrit dans un vaste paysage montagneux et lacustre (ou maritime) dont l'atmosphère, la profondeur et le type d'architectures évoquent plusieurs paysages de la peinture flamande, spécialement celui réalisé par le Maître de Flémalle dans la Nativité de Dijon[70].

« [...] le paysage miniaturisé, la raideur excessive du saint, la disproportion de la tête du cheval par rapport à son corps... »[71] sont des éléments qui semblent révéler une œuvre

63. M. VASSILAKI, A Cretan Icon of Saint George, *Burlington Magazine* 131, mars 1989, p. 208-213 ; EAD, An Icon of St George on Horseback Killing the Dragon by the Painter Angelos: A New Acquisition in the Benaki Museum, dans *The Painter Angelos* (cité n. 2), n° 8, p. 153-168.

64. N. CHATZIDAKIS, Une icône crétoise de saint Georges à cheval au musée du Louvre. La diffusion du thème du saint cavalier « en parade » dans les icônes crétoises des XV[e] et XVI[e] siècles, *La Revue des Musées de France, Revue du Louvre* 4, 2014, p. 58-69.

65. Voir M. CHATZIDAKIS, *Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athènes 1985, p. 75, n° 23, à propos du saint Georges terrassant le dragon du *katholikon* de Hagia ton Hagion de Chora (vers 1500). L'auteur y mentionne d'autres images du même type dont une petite icône conservée au Vatican sur laquelle il relève déjà la signature d'Angelos Pitzamanos (voir note suivante).

66. Inv. 40086. M. BIANCO FIORIN, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Cité du Vatican 1995, n° 7, p. 18-19 ; fig. 10, 216.

67. *L'art byzantin, art européen*, cat. exp., Athènes 1964, n° 130. W. SEIBT et T. SANIKIDZE, *Schatzkammer Georgien. Mittelalterliche Kunst aus dem Staatlichen Kunstmuseum Tbilisi*, cat. exp., Vienne 1981, n° 61, fig. 47.

68. C'est, entre autres, le cas aux Saints-Anargyres de Kastoria, voir TOMEKOVIĆ, Les répercussions du choix du saint patron (cité n. 57), p. 34.

69. Celle-ci a une coiffure qui s'apparente à celle de la femme de Van Eyck. Voir *The Master of Flémalle* (cité n. 11), p. 284.

70. *Ibid.*, n° 5, p. 203 ; détail p. 62-63.

71. C. PÉRIER D'IETEREN, dans *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture* (cité n. 41), n° 3, p. 140.

d'atelier ; à mon sens, ils décèlent probablement aussi l'influence d'une icône de tradition byzantine. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si cette belle petite peinture se trouvait en Russie avant 1902 ; elle appartenait au général Plaoutine, à Saint-Pétersbourg[72].

Un point d'interrogation : cette œuvre reprendrait-elle la composition du même sujet peint par Jean Van Eyck ? On sait, en effet, qu'Alphonse V d'Aragon avait fait acheter à Valence, en 1444, un *Saint Georges* de Van Eyck dont une peinture de Pedro Nisart, représentant le combat avec le dragon et datant des environs de 1470, serait une copie[73]. Or ce grand tableau espagnol, du Musée diocésain de Palma de Majorque, est fort proche du petit panneau de Washington bien que la ville portuaire du lointain y soit plus développée, la princesse davantage mise en évidence et les rochers absents. Une gravure de Johannes Stradanus, représentant l'atelier des Van Eyck, montre Jean peignant le même sujet[74]. Le cavalier tuant le dragon, la princesse agenouillée et la ville fortifiée y sont également mis en valeur mais le style du XVI[e] siècle et les effets de raccourci n'évoquent pas immédiatement un modèle eyckien ou byzantin. Actuellement, c'est un très petit ivoire flamand, le volet gauche d'un diptyque, qui offre l'iconographie et la composition les plus apparentées à celles du tableau de Washington. Il est conservé à l'Art Museum de l'Université de Princeton et a été daté vers 1425-1450[75].

Dans ces œuvres, hormis l'estampe, on note une forte présence du cavalier, au premier plan, comparable à ce qu'elle est dans les icônes, notamment chez Angelos (fig. 6) ; on remarquera l'angle aigu du bras levé et la lance barrant l'image en diagonale[76]. Qu'une composition byzantine ait inspiré Van Eyck ne serait pas étonnant. Nous avons vu que ce peintre a réalisé un portrait du Christ particulièrement hiératique et qu'il a pu s'inspirer d'une *Glykophilousa* pour créer l'Enfant exubérant et câlin de la *Vierge à la Fontaine* du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

72. *Ibid.*, p. 140.

73. G. LLOMPART, *La Pintura gótica en Mallorca*, Barcelone 1987, ici p. 32-35 ; *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, t. 4, éd. C. P. Houriane, Oxford 2012. Jochen Sander rapproche aussi le tableau de Washington d'une miniature du Maître de Bousicaut de la fin du XIV[e] s. et d'une peinture rhénane des environs de 1460, voir *The Master of Flémalle* (cité n. 11), n° 21, p. 281, p. 282, fig. 152 et 153. La parenté entre ces œuvres est très nette mais les éléments « byzantins » de la première, c'est-à-dire la diagonale de la lance coupant la composition, le rocher triangulaire, la masse du cavalier au premier plan ainsi que l'attitude du dragon ne se retrouvent pas dans les deux dernières.

74. *Brugge en de Renaissance. Van Memling to Pourbus*, cat. exp., éd. M. P. J. Martens, Bruges 1988, *Catalogus*, n° 171, p. 276 ; *Notities*, n° 171, p. 184. Je remercie Didier Martens de m'avoir aimablement communiqué cette référence.

75. Haut. : 7,7 cm. Sur le volet droit de l'ivoire figure une Vierge à l'Enfant entre saint Jean et saint Christophe, or La Vierge allaitant était au revers du Saint Georges de Washington. Voir *De weg naar Van Eyck*, cat. exp., éd. S. Kemperdick et F. Lammertse, Rotterdam 2012, p. 72-73, fig. 6.

76. Un détail mérite peut-être d'être souligné : alors que dans la peinture de Nisart, comme sur l'icône d'Angelos et dans la plupart des images de Georges en cavalier, le cheval est richement harnaché, y compris par une belle croupière avec culeron, la croupe du cheval blanc représenté sur la peinture de

En un siècle où l'Empire byzantin, de plus en plus menacé, envoya ses propres empereurs comme ambassadeurs en Occident, où l'Église grecque et l'Église latine tentèrent une ultime réconciliation, où intellectuels grecs et latins collaborèrent, en un siècle, enfin, où Byzance chuta, son prestige culturel rayonnait encore. Les icônes, objets de dévotion et œuvres d'art, étaient des dons appréciés par les princes, notamment chez les Médicis ou à la cour de Bourgogne. Dans l'anonymat des inventaires, il est pourtant souvent difficile de connaître les sujets que recèle la notion de « grec » et, donc, les images qu'ont pu voir les peintres.

Washington est nue comme elle l'est dans les Heures de Turin ou dans le panneau des Juges intègres du Retable de l'Agneau mystique de Van Eyck, voir *The Master of Flémalle* (cité n. 11), p. 232, fig. 130 ; p. 34, fig. 19. Pour le harnachement des chevaux dans l'art byzantin, voir C. Vanderheyde, La monture des saints cavaliers dans l'art byzantin, dans *Le cheval dans les sociétés antiques et médiévales, Actes des Journées d'étude internationales, Strasbourg 6-7 novembre 2009*, éd. S. Lazaris (Bibliothèque de l'Antiquité tardive 22), p. 201-211 ; fig. p. 300-308.

UNE ÉCOLE BYZANTINE DE PEINTURE ACTIVE AUX XII[e] ET XIII[e] SIÈCLES AU LIBAN ÉTUDE STYLISTIQUE*

Nada Hélou

La peinture murale s'est développée au Liban[1] à l'époque des croisés, de la fondation du comté de Tripoli en 1104 par le comte de Toulouse Raymond de Saint-Gilles à sa chute en 1289. On dénombre une trentaine d'églises datant de cette époque et dont les murs sont couverts de peintures[2]. Des traces de couleurs sont visibles dans la majeure partie des églises médiévales du Liban et témoignent de l'expansion de cet art. Ces peintures ont toujours été sujettes à la destruction volontaire ou involontaire : la situation d'abandon et de négligence dans laquelle elles se trouvent les rend vulnérables et les expose au vandalisme. Les conditions climatiques défavorables et surtout le taux élevé d'humidité, en été comme en hiver, provoquent la dégradation des couches picturales. L'infiltration des eaux de pluie à travers les toits et les murs produit une épaisse couche de calcification et de sels, causant des réactions extrêmement néfastes pour les fresques. D'autres facteurs, comme la suie due aux bougies ou tout simplement la situation de délabrement des sites, contribuent à leur détérioration. Pour toutes ces raisons, on comprend mieux pourquoi les peintures conservées sont devenues si rares.

Les nombreuses campagnes de restauration des fresques effectuées ces dernières années ont suscité un intérêt nouveau pour l'étude des peintures murales. Depuis moins de dix ans, les fresques d'une douzaine d'églises ont été soit nettoyées, soit simplement mises au jour ; et les espoirs d'en découvrir d'autres sont très grands[3]. Malgré leur état fragmentaire et

* Toutes les illustrations sont de l'auteure.

1. Nous désignons par Liban le territoire du Liban actuel qui était aux XII[e] et XIII[e] siècles partagé entre différents États soit le comté de Tripoli, le royaume de Jérusalem, l'émirat du Gharb et l'émirat seldjoukide de Damas.

2. M. Immerzeel, Inventory of Lebanese Wall Paintings, *Essays on Christian Art and Culture in the Middle East* 3, 2000, p. 2-19.

3. L'Association pour l'Étude et la Restauration des Fresques Médiévales du Liban (AREFML) se charge chaque année de la restauration de deux églises avec le soutien financier de la Fondation Philippe Jabr,

détérioré – aucun cycle n'est en effet entièrement conservé à l'exception de celui de Behdidat –, ces peintures retrouvées au mont Liban présentent, contrairement à toute attente, des styles qui varient depuis la manière orientalisante ou *maniera syriaca* des fresques de Behdidat, de Maad et de Mar Elias en-Nahr[4] jusqu'au style byzantin ou *maniera graeca* des peintures d'Eddé-Batroun, Kfar Hilda et Kaftoun.

Ces fresques, produites au cours des XIIe et XIIIe siècles, à l'époque de la domination latine en Terre sainte et dans le comté de Tripoli, se distinguent par leur caractère à la fois particulier et varié. Sur le territoire du Liban vivaient des musulmans et des chrétiens appartenant à différentes ethnies et confessions, tels les Melkites, les Syriens jacobites, les Maronites, les Grecs, les Abyssiniens, les Arméniens et, bien sûr, les Francs catholiques originaires du continent européen chez qui prévalaient les éléments français et italiens[5]. Cette coexistence s'est manifestée de manière caractéristique dans les œuvres d'art qui dévoilent la présence de plusieurs tendances artistiques dont on trouve également des témoignages dans les pays voisins, à savoir la Palestine[6], la Syrie[7], le Liban[8] et Chypre[9].

Il est intéressant de noter que les deux styles, la *maniera syriaca* et la *maniera graeca*, se retrouvent indifféremment dans les monuments médiévaux des différentes communautés chrétiennes du Liban[10]. La *maniera syriaca* se caractérise par un style plus schématique que le style grec, favorisant des figures frontales traitées en aplat, où le contour joue un rôle essentiel. Le style grec, empli de spiritualité, se distingue par son raffinement et son attachement aux modèles byzantins, longtemps considérés comme figés et n'ayant jamais

de la FFA Private Bank ainsi que des Églises orthodoxe et maronite, et de donateurs privés comme Sélim Eddé. La restauration de l'église de Behdidat a eu lieu sous la direction de G. Capriotti et E. Skaff, et elle a été financée par l'ambassade américaine et l'ICCROM-ATHAR (Program for the Conservation of Cultural Heritage in the Arab Region).

4. N. Hélou, Les fresques du Liban : maniera graeca ou maniera syriaca ?, dans *The Syriac Renaissance*, éd. H. Teule *et al.* (Eastern Christian Studies 9), Louvain – Paris – Walpole MA 2010, p. 293-309.

5. E. Cruikshank Dodd, *Medieval Painting in the Lebanon* (Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 8), Wiesbaden 2004, p. 9-13.

6. J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge 1995 ; Id., *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, New York 2005 ; G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1998 ; D. Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus*, 4 vol., Cambridge 1993-2009.

7. M. Immerzeel, *Identity Puzzle*, Leyde 2009 ; A. Schmidt et S. Westphalen, *Christliche Wandmalereien in Syrien: Qara und das Kloster Mar Yakub* (Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 14), Wiesbaden 2005 ; E. Cruikshank Dodd, *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto 2001.

8. Ead., *Medieval Painting* (cité n. 5) ; Immerzeel, *Identity* (cité n. 7) ; L. Nordiguian et J. C. Voisin, *Châteaux et églises du Moyen Âge au Liban*, Beyrouth 1999 (réimprimé en 2009) ; M. Zibawi, *Images chrétiennes du Levant*, Paris 2009 ; N. Hélou, *La fresque dans les anciennes églises du Liban*. 1, *Jbeil et Batroun* ; 2, *Région du Nord*, Beyrouth 2007-2008.

9. A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Londres 1985.

10. Hélou, Les fresques du Liban (cité n. 4), p. 308-309.

subi de changements dans le temps. Certes, la peinture byzantine se soumet volontiers à des normes strictes : « Tant que dura sa force créatrice elle resta intacte et inébranlablement fidèle à son style, sans égard aux variations individuelles qui n'en changeaient pas la nature et qui tiraient leur origine de milieux orthodoxes non grecs ou des provinces grecques de l'Empire byzantin[11]. » Cependant, un changement s'affirme selon les époques à travers une expression artistique riche et diversifiée. Ainsi l'art byzantin, contrairement aux préjugés qui le qualifient de conservateur et d'immuable, a-t-il beaucoup évolué sur un plan stylistique, généralement défini selon les dynasties régnantes (style macédonien, comnène, paléologue).

Durant sa longue existence, l'art byzantin n'a jamais rompu avec un passé antique dont il se considère l'héritier légitime et dans lequel il a toujours puisé son inspiration[12]. Constantinople constituait au Moyen Âge non seulement le centre du pouvoir mais aussi la véritable source de créativité pour les artistes du monde orthodoxe en Russie, en Serbie, en Géorgie et au-delà, tant à l'est (la Syrie, la Palestine, l'Égypte) qu'à l'ouest (l'Italie et les autres pays d'Occident). C'est de la capitale byzantine qu'ont émergé les courants artistiques qui se caractérisent soit par la réminiscence de la forme et de l'idéal classique de « la beauté physique »[13], – ressurgissant périodiquement au Xe siècle, dans la première moitié du XIIIe siècle en Serbie et dans le premier tiers du XIVe siècle –, soit par un retour à l'austérité, à l'ascétisme et au renoncement au monde tangible. L'art de Constantinople se distinguait par les formes les plus raffinées. Ce rôle joué par la capitale ne se limitait pas au territoire politique et administratif de l'Empire byzantin, mais dépassait ses frontières. Tout le monde orthodoxe, depuis la Russie jusqu'à Jérusalem en passant par les Balkans, puisait ses modèles dans la capitale. Ce rayonnement a atteint, bien au-delà du monde grec orthodoxe, des pays comme l'Italie, où une forte influence byzantine avait marqué l'art d'avant la Renaissance, ou encore l'Arménie, avec qui les interactions étaient devenues étroites surtout au XIIIe siècle. Jusqu'à une époque très récente, personne ne pouvait imaginer l'existence d'un art byzantin au mont Liban.

La découverte de nouvelles fresques durant cette dernière décennie témoigne de l'existence d'un art profondément byzantin. Par conséquent, toutes les fresques du Liban sans exception – tant celles réalisées à la *maniera graeca* que celles qui suivent la *maniera syriaca* – appartiennent à la tradition byzantine et en constituent la branche orientale. Olga Popova a déterminé l'impact de cette tradition sur les civilisations voisines : « Il est évident que tout l'art orthodoxe appartient à une même culture. L'on discerne dans les fresques de la Cappadoce des échos de l'art byzantin. La peinture de la Serbie, de la Macédoine, du Mont Athos, de la Russie et de Venise est, dans une certaine mesure et

11. V. Djurić, La peinture murale byzantine : XIIe-XIIIe siècle, dans *Actes du XVe Congrès international des études byzantines, Athènes septembre 1976*, t. 1, Athènes 1979, p. 159-252, ici p. 165.

12. D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, éd. C. Mango, New Brunswick NJ 1961.

13. Ces époques étaient imprégnées par l'art classique à un point tel que les historiens de l'art byzantin les ont qualifiées de renaissances.

d'une manière frappante, très semblable et ce, parce qu'elle provient d'une seule et même origine : Byzance. On retrouve à des périodes différentes beaucoup de rapprochements dans l'art appartenant à ce cercle byzantin qui dépasse parfois la proximité géographique et dont l'explication reste paradoxale. Certes, tout ceci est depuis longtemps bien connu[14]. »

Hormis quelques renseignements tardifs concernant les fresques du Liban, aucun témoignage écrit ne fournit d'information sur leur exécution : quand, comment, qui[15] ? C'est pourquoi notre propos se limite à l'étude des images, de leur style, de leur iconographie, de leurs influences. Comme aucun des cycles, à l'exception de celui de Behdidat, ne nous est parvenu entier, toute tentative d'attribution et d'interprétation devient délicate. En effet, faute de décor complet, il est difficile de deviner l'idée ou le concept qui régit l'ensemble du programme iconographique et son organisation.

Les études sur les fresques médiévales du Liban divergent quant à l'appréciation de son art. Alors que Youhanna Sader[16] insiste sur le caractère occidental des peintures, Erica Cruikshank Dodd y voit des influences romanes, croisées, syriaques, byzantines et même islamiques[17]. Lévon Nordiguian et Mahmoud Zibawi privilégient l'influence byzantine[18] tandis que Mat Immerzeel souligne l'impact byzantin et latin, mais surtout syriaque[19]. Il est en effet judicieux de considérer l'art des fresques du Liban non seulement comme une ramification de l'art byzantin, mais aussi comme une réelle composante de la tradition byzantine, ce que nous nous attacherons à mettre en évidence à la lumière des dernières découvertes.

L'église Saint-Saba à Eddé, dans le pays de Batroun

Les vestiges épars de peinture témoignent qu'à l'origine tous les murs de l'église étaient couverts de fresques[20]. Après leur découverte dans les années 1970, elles ont été restaurées en 2012 par l'équipe de Vladimir Sarabianov[21].

Une Dormition de la Vierge, à moitié conservée, se déploie sur le mur nord-ouest de la nef nord (fig. 1). La composition a perdu les figures de Marie, du Christ et de quelques apôtres.

14. O. S. Popova, Medieval Russian Painting and Byzantium, dans *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*, éd. R. Grierson, Huntingdon 1993, p. 45-59, ici p. 46.

15. Erica Cruikshank Dodd se fonde sur les datations données par le patriarche Étienne Douaihi (1670-1704) qui ne mentionne pas la source de ses informations, cf. Cruikshank Dodd, *Medieval Painting* (cité n. 5), p. 17-19.

16. Y. Sader, *Peintures murales dans des églises maronites médiévales*, Beyrouth 1987 ; Id., *Painted Churches and Rock-cut Chapels of Lebanon*, Beyrouth 1997.

17. Cruikshank Dodd, *Medieval Painting* (cité n. 5), p. 89-98.

18. Nordiguian, *Châteaux et églises* (cité n. 8), p. 211 ; Zibawi, *Images chrétiennes* (cité n. 8), p. 171-173.

19. Immerzeel, *Identity* (cité n. 7), p. 143-174.

20. N. Hélou, L'église de Saint Saba à Eddé Batroun, *Parole de l'Orient* 28, 2003, p. 397-434.

21. Vladimir Sarabianov, restaurateur de peintures médiévales mais aussi grand spécialiste d'iconographie byzantine, est décédé en avril 2015 à l'âge de 56 ans.



a



b

Fig. 1 – Dormition de la Vierge, mur nord, Eddé Batroun, église Saint-Saba
a) Détail, partie gauche : apôtres, évêques, ange-diacre, saints
b) Détail, partie droite : enfant emmailloté, anges, ange-diacre, apôtres

Cependant, de part et d'autre du Christ subsistent deux figures d'anges diacres dont la présence dans une Dormition n'est pas courante, alors qu'elle se retrouve à Mar Charbel à Maad, une église du mont Liban où deux figures de jeunes acolytes tonsurés, en tenue de diacre portant de longs cierges, assistent le Christ : détail qui illustre un rite de l'office funéraire[22]. Dans les scènes de la Dormition, des cierges sont souvent posés devant le lit de la Vierge mais, dès 1261, dans l'église de Sopoćani en Serbie, des anges portant des cierges entourent le lit. Cette iconographie deviendra courante dans l'art byzantin de l'époque des Paléologues[23], mais l'exemple de Saint-Saba témoigne de sa présence précoce dans la tradition locale. Parmi les saints regroupés autour du lit de la Mère de Dieu, on reconnaît, grâce aux inscriptions en lettres *estrangelo* qui les identifient, les deux évêques, Jacques, frère du Seigneur, et Denis l'Aréopagite, ainsi que les apôtres Mathieu, Jean, Bartholomée, la figure presque effacée de Pierre et Jude d'Alphée. Ce dernier s'identifie à Thaddée, le frère de Jacques le Jeune, fils d'Alphée (Mt 10, 3 ; Mc 3, 18 ; Lc 6, 15 ; Ac 1, 13) mais n'est guère figuré dans l'art byzantin. Les visages encore bien conservés des vieux apôtres et prélats sont modelés de tons clairs, sillonnés d'un réseau linéaire au tracé nerveux et hardi. Sur le modelé délicat des joues, des filets blancs excessivement fins, doublés de traits marron, font saillir les carnations des pommettes. De plus, l'effet de contraste obtenu par les rehauts blancs et bruns crée la sensation non seulement d'un éclairage contrasté mais d'une lumière émanant de l'intérieur, de sorte que ces visages, aux accents linéaires forts et puissants, expriment le drame intérieur des saints. L'opposition entre modelé et ligne accentue l'expression et renforce la tension spirituelle. Le tracé linéaire prédominant suit les contours et rend les chevelures par des traits parallèles et les barbes par des traits concentriques. Ces saints et prélats, assemblés autour du lit funéraire de la Vierge, vibrent d'émotion et d'une vie intense. Un tel langage linéaire et expressif caractérise un nombre important d'icônes et de cycles peints des dernières décennies du XIIe siècle, que l'on retrouve tant à Byzance que dans la périphérie et que l'on désigne sous différentes appellations : maniérisme, style dynamique, style expressif, « art nouveau »[24]. Ce langage artistique qui marque le tournant de 1200 se décline avec des variantes de l'Athos à Aquilée et de Chypre à la Serbie où les fresques de Studenica offrent les analogies les plus proches.[25]

22. N. Hélou, La fonction de l'annexe sud de l'église de Maad, *Tempora* 10-11, 1999-2000, p. 139-162, ici p. 153.
23. T. Velmans, *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999, p. 190.
24. D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, *DOP* 34-35, 1980-1981, p. 77-124, ici p. 109-111.
25. Saint-Georges à Raš, Saint-Nicolas de Kasnitzi à Kastoria, les monastères de Rabdouchou et de Vatopédi au Mont Athos, la crypte de la cathédrale d'Aquilée, les icônes de la Vierge et du Christ de l'iconostase de Saint-Néophyte près de Paphos, l'icône de saint Euthyme en prière et les fresques de la chapelle Saint-Jacques à Sainte-Catherine du Sinaï : Djurić, La peinture murale byzantine (cité n. 11) p. 46 ; L. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle, dans *Actes du XVe Congrès international des études byzantines* (cité n. 11), p. 253-284, ici p. 268-270 ; Mouriki, Stylistic Trends (cité n. 24), p. 109.



Fig. 2 – Crucifixion, nef, Eddé Batroun, église Saint-Saba

On le retrouve aussi dans un groupe de fresques en Russie et plus précisément dans la région de Novgorod, comme à Saint-Georges à Staraïa Ladoga, à Neredica, et à Arkaži[26]. Partout, on rencontre la même conception spirituelle où les images puissantes et énergiques expriment cette grande intensité dramatique qui, bien sûr, est plus ou moins accentuée selon les cas. Tout ceci place la scène de la Dormition d'Eddé dans le sillage de ces monuments et l'inscrit dans le courant artistique en vogue à Byzance à l'extrême fin du XIIe siècle.

Une autre scène en état fragmentaire, la Crucifixion (fig. 2), occupe l'écoinçon sud de la deuxième travée de la nef centrale et offre le même style que la Dormition avec cependant des formes plus plastiques, des corps pleins et des visages aux traits élargis. On retrouve dans cette scène les protagonistes habituels, tandis que la représentation du Christ sur la croix s'accorde avec l'iconographie qui prévaut dès le XIe siècle[27]. Saint Jean, pratiquement effacé, se tient à droite. Il se tourne de trois-quarts vers le crucifié et pose la tête sur sa main en signe d'affliction[28]. Derrière lui, on discerne la figure nimbée du

26. T. Carevskajâ, *Фрески церкви благовещения на Мячине («в Аркажах»)*, Novgorod 1999, p. 87-97, pl. 15-17 ; V. N. Lazarev, *Древнерусские мозаики и фрески*, Moscou 1973, p. 36-37, 156-171 ; Id., *Mosaïques et fresques de l'ancienne Russie (XIe-XVIe siècles)*, Paris 2000, p. 114-171.
27. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 222.
28. Sur l'iconographie des sujets d'affliction et de douleur extrêmes, voir H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31, 1977, p. 125-173.

centurion Longin qui témoigne de la nature divine de Jésus : « … assurément cet homme était Fils de Dieu » (Mt 27, 54 ; Mc 15, 39 ; Lc 23, 47). À gauche, la Mère de Dieu, qui dans son chagrin penche la tête du côté de son fils mais ne le regarde pas, tient de sa main gauche un mouchoir blanc qu'elle porte à son visage pour essuyer ses larmes. Derrière elle, suivent les figures de deux saintes femmes, Marie de Magdala et Marie de Cléopas (les myrrophores). Dans la partie supérieure de la scène, deux anges aux têtes endommagées portent leurs mains à leur visage en pleurs. De part et d'autre de la tête du crucifié, le soleil et la lune dans des médaillons évoquent les troubles astronomiques déclenchés lors de la mort du Christ sur la croix mais symbolisent aussi l'immortalité du Seigneur et son règne dans le monde céleste[29]. En haut à gauche, une figure, dont la tête est détruite mais dont reste visible une partie du nimbe et de la barbe, tient un phylactère déroulé avec une inscription illisible en *estrangelo*. Quelques lettres à sa droite permettent de l'identifier à Daniel, dont la présence s'explique par sa prophétie : « Après les 62 semaines, le Messie sera exclu et il n'y aura personne pour lui venir en aide » (Dn 9, 26). La partie inférieure de la scène est tellement détériorée qu'il est impossible de lire les détails.

La sensibilité de l'art de la fin du XIIe siècle apparaît dans plusieurs aspects notamment la tristesse excessive qu'exprime la figure du Christ, avec son corps allongé, légèrement affaissé, les bras ployés et la tête retombée sur son épaule suggérant sa mort. Son visage, aux yeux clos et aux sourcils froncés, exprime une souffrance profonde qui souligne son côté humain. L'intensité de l'expression est accentuée par le modelé délicat d'ombres verdâtres, rehaussées de fins traits blancs, qui mettent en valeur les parties saillantes, tels l'extrémité des paupières, les sourcils, le nez et le pourtour des lèvres. Le style graphique souligne les contours et les formes anatomiques du corps. La Vierge dans son attitude immobile, qui trahit sa souffrance silencieuse, garde sa dignité de Mère de Dieu. Le visage de l'une des myrrophores est en revanche très expressif, avec ses grands yeux ouverts vers le Crucifié et ses sourcils froncés en signe de profond chagrin.

Une telle expression des émotions autour de la mort du Christ est inconcevable dans l'art médiobyzantin avant la fin du XIIe siècle, quand les sentiments humains et le pathos sont affirmés[30]. On constate une ressemblance entre la composition d'Eddé et la fresque de la Crucifixion à Studenica (1208, Serbie) dans les attitudes et les poses, dans la douleur profonde et la tension dramatique[31]. Dans les deux scènes, l'attention se concentre sur le sens

29. N. Tradigo, *Icônes et saints d'Orient*, Paris 2005, p. 137-138.
30. Djurić, La peinture murale byzantine (cité n. 11), p. 20.
31. Une même tension dramatique se retrouve dans des modèles occidentaux, ainsi le crucifix peint du Musée de Pise, daté vers 1200, que Michele Bacci compare à celui de Studenica et qui est considéré « comme l'exemple le plus évident d'influence byzantine sur la peinture pisane », voir M. Bacci, Toscane, Byzance et le Levant : pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XIIe et XIIIe siècles, dans *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. Caillet et F. Joubert, Paris 2012, p. 235-255, ici p. 238.

psychologique de la composition[32]. Les figures de la Vierge et des saintes femmes pleines de grâce sont marquées par un tracé graphique qui domine le relief du modelé : le dessin des yeux en amande, les sourcils crispés, le nez mince et plutôt busqué affirment le rattachement de cet art à la tradition byzantine de la période comnène tardive[33]. La composition est empreinte d'énergie et de grandeur expressives, en harmonie avec le style dynamique des dernières décennies du XIIe siècle.

Si cet art s'inscrit dans la tradition tardo-comnène, plusieurs tendances ont été relevées par les spécialistes au sein de ce style qui atteint une grande partie du monde chrétien, tant oriental qu'occidental. Elles sont regroupées selon une opposition entre la ligne et le volume, éléments essentiels des degrés d'intensité dans l'expression, la dramatisation et la stylisation des formes[34]. Les fresques d'Eddé, où la tension entre la ligne et le volume atteint un équilibre, ont finalement peu de points communs avec le maniérisme exacerbé des peintures de Saint-Georges de Kurbinovo en Macédoine (1191)[35], tout comme elles s'éloignent des prototypes classicisants des fresques contemporaines de Saint-Dèmètrios à Vladimir en Russie[36]. À Eddé, le dessin se distingue par son élégance tout en laissant transparaître un modelé modéré des formes, la tension dramatique étant quelque peu atténuée par rapport à Kurbinovo[37]. De ce fait, les peintures d'Eddé se rapprochent davantage des fresques de Lagoudéra et de Saint-Néophyte à Chypre[38], ainsi que de celles de l'église de l'Évangélistria à Géraki dans le Péloponnèse, où les analogies stylistiques sont frappantes même si la force

32. Mouriki, Stylistic Trends (cité n. 24), p. 77-124 ; Djurić, La peinture murale byzantine (cité n. 11), p. 16-96 ; Hadermann-Misguich, La peinture monumentale (cité n. 25), p. 97-128 ; Ead., Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la deuxième moitié du XIIe siècle, *Byz.* 35, 1965, p. 429-448 ; E. Kitzinger, Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships, *Gesta* 9/2, 1970, p. 49-56 ; Id., The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20, 1966, p. 25-47.
33. Avant le nettoyage de ces fresques, les visages semblaient plats et dépourvus de tout modelé, ce qui nous avait amenée à les rattacher à l'art byzantin avec une certaine fidélité à la tradition locale. Ce n'est qu'après leur restauration que ces décors ont montré la complexité des couches de peinture. Voir Hélou, L'église de Saint Saba (cité n. 20), p. 402.
34. Hadermann-Misguich, Tendances expressives (cité n. 32) p. 225-284 ; Djurić, La peinture murale byzantine (cité n. 11), p. 1-98 ; Mouriki, Stylistic Trends (cité n. 24), p. 77-124.
35. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo : les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975.
36. O. S. Popova, *Фрески Дмитрического собора во Владимире и византийское искусства XII века*, dans *Дмитрический собор во Владимире. К 800-летию создания*, Moscou 1997, p. 93-119.
37. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale (cité n. 25), p. 105.
38. Stylianou, *The Painted Churches* (cité n. 9), p. 157-173 ; A. Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-137 ; D. Winfield, The Church of the Panagia tou Arakou, Lagoudera: First Preliminary Report, *DOP* 23-24, 1969-1970, p. 377-380 ; Id., Reports on Work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos, Cyprus, 1969/1970, *DOP* 25, 1971, p. 262-264.

expressive est parfois atténuée par l'élégance du dessin. Certes, les visages et les corps des fresques d'Eddé appartiennent au style graphique du XIIe siècle, mais une classification de ce décor, et plus largement des monuments byzantins, ne peut être effectuée de manière catégorique, étant donné la complexité, la grande diversité et les nuances de l'art comnène tardif. L'excellente qualité des peintures d'Eddé ainsi que leur ressemblance avec les cycles serbes et chypriotes et avec les autres décors de tradition byzantine, permettent de penser qu'elles ont pu être exécutées par un artiste constantinopolitain ou par une personne venue d'un grand centre de l'Empire byzantin.

Saydet el-Kharayeb (Notre-Dame-des-Ruines) à Kfar Hilda

Les fresques de Saydet el-Kharayeb (Notre-Dame-des-Ruines) à Kfar Hilda ont été récemment découvertes et restaurées (2009-2013) par l'équipe de Krzysztof Chmielewski de l'Académie des Beaux-Arts de l'université de Varsovie[39]. Le décor, bien que fragmentaire, s'avère d'un classicisme surprenant[40]. Une imposante *Déisis* (fig. 3) occupe l'abside avec la figure du Christ trônant en majesté entre la Vierge et saint Jean le Précurseur dans une attitude de supplication. Ces figures sont entourées des quatre symboles des évangélistes dont il ne reste que l'aigle de saint Jean et l'inscription en grec identifiant Mathieu ; un séraphin portant le *labarum* apparaît en bas à gauche, secondé d'un chérubin sur le côté opposé. Ces créatures du chœur céleste apparaissent dans la vision d'Ézéchiel (Ez 1, 4 ; 43, 2-4), comme on les retrouve dans l'Apocalypse (Ap 4, 1-11). Cette image dans l'abside, qui associe la *Déisis* et une vision prophétique, se rencontre dans la plupart des églises du Liban, telles Behdidat, Saydet Qassouba, Sakiet el-Khayt, Rashkida, Kousba, Kaftoun, Douma[41], de même que dans plusieurs décors de la périphérie byzantine[42].

D'un point de vue stylistique, la composition frappe par sa monumentalité. Les formes à Kfar Hilda, à l'opposé de celles très expressives d'Eddé, reflètent noblesse et grandeur. Elles se distinguent par un modelé harmonieux et soigné, obtenu par des gradations délicates de couleurs. Cette peinture, à la plasticité qui accentue le volume, nous renvoie aux modèles de la peinture serbe du XIIIe siècle et plus précisément au raffinement des fresques de

39. L. Nordiguian, Note sur deux fragments de peinture à Saydet el-Kharaeb de Kfar Hilda (Caza de Batroun), *Tempora* 14-15, 2003-2004, p. 187-192.

40. Une recherche collective et détaillée sur l'histoire, l'architecture et les fresques de Kfar Hilda sera publiée dans les *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 66.

41. N. Hélou, La représentation de la Déisis-vision dans deux églises du Liban, *Parole de l'Orient* 23, 1998, p. 33-59 ; Ead., Le décor des absides dans les églises médiévales du Liban, *Iconographica* 5, 2006, p. 32-47.

42. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de la Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 ; T. Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, *CahArch* 29, 1980, p. 47-102.



Fig. 3 – *Déisis*, abside, Kfar Hilda, Saydet el-Kharayeb (Notre-Dame-des-Ruines)



Fig. 4 – Nativité, mur sud, Kfar Hilda, Saydet el-Kharayeb (Notre-Dame-des-Ruines)

Mileševa (vers 1225). Par ailleurs, la prédominance de la tonalité ocre de la *Déisis* de Kfar Hilda répond à la palette de Studenica (1208) où les couleurs des carnations tendent à une certaine monochromie[43].

Dans la composition de la Nativité (fig. 4), dont seulement le tiers supérieur est encore visible, le classicisme est légèrement moins prononcé, la ligne semble dominer et les formes sont traitées avec moins de finesse que dans l'abside. Cependant, malgré cette perte de plasticité, les figures des anges et du berger sont très vivantes et se meuvent avec une grande liberté. Elles sont imprégnées de sérénité et de lyrisme, mais aussi d'une tendresse presque touchante. Tout comme les figures de la *Déisis* dans l'abside, des carnations rehaussées de traits blancs posés sur les parties légèrement saillantes animent les visages et accentuent l'intensité expressive. Cet art nous rappelle les prototypes byzantins et, plus précisément, les tendances qui se sont développées en Serbie dans le premier tiers du XIIIe siècle. Les peintures de Kfar Hilda rappellent celles de Studenica et peuvent donc être attribuées à cette époque.

L'église Saints-Serge-et-Bacchus à Kaftoun

Un troisième cycle de peinture, typique du XIIIe siècle, se trouve dans l'église Saints-Serge-et-Bacchus à Kaftoun. Deux hypothèses ont été avancées quant à l'exécution de ces peintures : soit deux artistes ont travaillé côte à côte, l'un grec et l'autre local, ce dernier œuvrant dans un style très byzantin ; soit elles dateraient de deux périodes différentes, séparées de quelques décennies seulement[44]. Appartiennent à l'artiste grec les scènes de la Communion des apôtres représentée sur les murs latéraux de l'abside, l'ange dans un médaillon et saint Laurent sur le mur nord. Toutes les autres scènes (la *Déisis* dans l'abside, l'Annonciation sur l'arc de l'abside et les figures de saints sur les piliers) sont de la seconde main. Le programme iconographique d'ensemble, avec les scènes et les figures de saints qui le composent, est d'inspiration byzantine[45].

43. V. Djurić, La peinture murale serbe au XIIIe siècle, dans *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 18-25 septembre 1965*, éd. Id., Belgrade 1967, p. 145-167 ; Id., La peinture murale byzantine (cité n. 11), p. 82-85.

44. M. Immerzeel (avec la collaboration de N. Hélou), Icon Painting in the County of Tripoli of the Thirteenth Century, dans *Interractions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, éd. C. Hourihane (The Index of Christian Art Occasional Papers 9), Princeton 2007, p. 67-83 ; Id., *Identity* (cité n. 7), p. 94-99 ; Hélou, Le décor des absides (cité n. 41), p. 53-72 ; Ead., Les fresques de Kaftoun (le Liban) : la cohabitation des deux traditions byzantine et orientale, *Chronos* 20, 2009, p. 7-32 ; N. Hélou et M. Immerzeel, Kaftun 2004. The Wall Paintings, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 16, 2005, p. 453-458 ; Eid., Les peintures murales de Kaftoun, *Bulletin d'archéologie et d'architecture libanaise* 11, 2007, p. 324-325 ; T. Waliszewski *et al.*, The Church of Saints Sergius and Bacchus in Kaftun (Northern Lebanon) and Its Wall Paintings: Preliminary Report 2009-2010, *DOP* 67, 2013, p. 291-322 ; Zibawi, *Images chrétiennes* (cité n. 8), p. 68-72.

45. Pour la description détaillée des scènes et de leur iconographie, voir Hélou, Les fresques de Kaftoun (cité n. 44).



Fig. 5 – Communion des apôtres, mur nord, Kaftoun, église Saints-Serge-et-Bacchus

Les apôtres de la Communion (fig. 5) sont d'une grande beauté. Le fragment le mieux conservé est celui du mur nord avec Pierre en tête du cortège. Les disciples ne sont pas représentés de façon monotone, l'un derrière l'autre, mais sont répartis sur deux plans, de sorte qu'ils donnent l'impression d'une procession libre et aisée évoluant en profondeur. Cette perception est accentuée par les attitudes et les gestes qui sont très diversifiés. Les figures se détachent par leur modelé puissant, obtenu grâce au traitement pictural par des dégradés de couleurs au détriment des contours linéaires. Les corps volumineux et lourds, aux draperies opulentes et amples, créent un effet monumental. Les visages aux coloris audacieux, aux ombres verdâtres, aux rehauts intenses marquant les parties saillantes, aux grands yeux ouverts et mis en valeur par un contour noir tout comme les sourcils tracés en arc, rappellent le style monumental classique des deuxième et troisième quarts du XIIIe siècle. Ce style de l'artiste de la Communion de Kaftoun pourrait se rapprocher des images de Mileševa, mais les rehauts lumineux, délicats et doux qui animent les visages des peintures serbes se différencient de ceux du décor de Kaftoun, plus puissants et intenses, conférant aux visages un plus grand dynamisme. Ce langage pictural très classique, marqué par la grande plasticité des figures aux visages différenciés et individualisés, aux silhouettes corpulentes et massives, place ce décor dans la tradition du milieu et de la seconde moitié du XIIIe siècle, une tradition proche des peintures de Sopočani. Ces dernières se distinguent néanmoins par leurs formes très antiquisantes, où les corps et les visages sont



Fig. 6 – *Déisis*, abside, Kaftoun, église Saints-Serge-et-Bacchus

encore plus volumineux[46]. En comparaison avec les fresques de Kaftoun, on peut également citer celles des Saints-Apôtres à Peć (Serbie) et de Sainte-Sophie de Trébizonde en Turquie[47], deux ensembles du milieu du XIIIe siècle. Les fresques de Kaftoun peuvent se placer à mi-chemin entre Mileševa et Sopoćani, c'est-à-dire dans une fourchette chronologique allant de 1225-1230 à 1260.

Le style du deuxième artiste de Kaftoun est légèrement différent de celui de la Communion des apôtres. Le Christ de la *Déisis* trônant en majesté dans l'abside présente une des plus belles figures du Sauveur dans l'art du Proche-Orient. Les autres figures de la composition (fig. 6) sont, elles aussi, solennelles et graves. Le dessin des visages et des mains dénote un style plus graphique et plus simple que celui de la Communion. La souplesse des formes a laissé la place à une interprétation plus linéaire. Les contours plus marqués découpent les silhouettes sur leur fond, les traits des visages deviennent légèrement plus simples avec des sourcils symétriquement arqués, le traitement des yeux est moins détaillé qu'à Kfar Hilda. Les rehauts sont moins affirmés et les volumes tendent à se réduire.

46. Velmans, *Rayonnement de Byzance* (cité n. 23), p. 189-193.
47. J.-P. Caillet et F. Joubert, Le programme pictural de Sainte-Sophie de Trébizonde : un jalon essentiel de l'art byzantin et ses assonances italiennes ?, dans *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle* (cité n. 31), p. 103-122.

Les grandes figures en pied des saints soldats et des moines sur les piliers, celles de la Vierge et de Gabriel de l'Annonciation sur l'arc de l'abside, dont l'attitude paisible rappelle l'art byzantin, sont traitées avec majesté et sont pleines de dignité. La Vierge (fig. 7), ainsi que les autres figures de saints moines bien conservées, se caractérisent, tout comme les images de la *Déisis*, par leurs formes monumentales, leurs statures opulentes et denses, leurs visages aux traits individualisés. Toutefois, un léger hiératisme est visible dans leurs poses et le langage plastique est plus simple que celui de la Communion des apôtres. Toutes ces caractéristiques distinguent ce style de l'art du XIIIe siècle[48]. C'est ce qui nous incite à attribuer ces images soit à un artiste local ayant obtenu une bonne formation dans la tradition byzantine, soit à un maître byzantin dont l'art a été influencé par la tradition locale.



Fig. 7 – Vierge de l'Annonciation, détail, arc de l'abside, Kaftoun, église Saints-Serge-et- Bacchus

Pour mieux comprendre ce que l'on entend par style local, nous avons pris l'exemple des peintures de l'église Saint-Théodore à Behdidat (du milieu ou de la deuxième moitié du XIIIe siècle)[49]. Deux figures de saints soldats, Georges et Théodore à cheval (fig. 8), sur les murs nord et sud[50], sont traitées dans un hiératisme prononcé et une absence de volume. Le modelé, tout comme les effets de pesanteur et de volume, sont presque inexistants. Ces figures aux silhouettes plates et aux contours sommaires sont raides et frontales, figées dans le temps et dans l'espace. Graves et imposantes, elles ouvrent de grands yeux au regard fixe et éternel qui rappelle le hiératisme de l'Orient ancien. Bien sûr, cette comparaison des fresques de Kaftoun

48. Djurić, La peinture murale serbe (cité n. 43), p. 145-167.
49. Immerzeel, *Identity* (cité n. 7), p. 101-105 ; Cruikshank Dodd, *Medieval Painting* (cité n. 5), p. 343 ; Zibawi, *Images chrétiennes* (cité n. 8), p. 30-37 ; Hélou, La représentation de la Déisis-vision (cité n. 41), p. 33-59 ; I. Doumet-Skaff et G. Capriotti, Conservation of 13[th] Century Mural Paintings in the Church of Saint Theodore, Behdaidat, *Bulletin d'archéologie et d'architecture libanaise* 13, 2009, p. 257-320.
50. Sur l'iconographie des saints cavaliers et leur origine, voir M. Immerzeel, Divine Cavalry. Mounted Saints in Middle Eastern Christian Art, dans *East and West in the Crusader States. Context, Contacts, Confrontations*. 3, *Acta of the Congress Held at Hernen Castle in September 2000*, éd. K. Ciggaar et H. Teule, Louvain 2003, p. 265-286 ; Id., Le saint cavalier de Deir Saydet Hamatour, *Tempora* 14-15, 2003-2004, p. 175-185 ; Id., Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria, *Eastern Christian Art* 1, 2004, 29-60.



Fig. 8 – Saint Théodore à cheval, mur nord, Behdidat, église Saint-Théodore

avec des images issues de la tradition strictement locale, où prédomine le style qualifié de *maniera syriaca*, est exagérée ici, car, comme nous l'avons vu, les peintures de Kaftoun sont beaucoup plus complexes. Le rapprochement avec Behdidat se limite à certains détails très caractéristiques que l'on ne peut retrouver dans des modèles purement byzantins. C'est pourquoi il paraît évident de considérer le deuxième style de Kaftoun comme byzantinisant, loin du style local traditionnel, qui lui est d'ailleurs contemporain, car tous les deux remontent au milieu ou au troisième quart du XIIIe siècle.

La décoration d'une église commençait en général par l'abside et se poursuivait progressivement sur les parties hautes des murs pour se terminer sur les niveaux inférieurs. La fresque de l'abside de Kaftoun peut ainsi difficilement être considérée comme postérieure à celle des murs nord et sud. Il devient donc plus logique de voir dans ces fresques l'œuvre d'une seule équipe mais constituée de deux artistes, l'un d'origine byzantine, l'autre d'origine locale, travaillant côte à côte, vers le milieu ou le troisième quart du XIIIe siècle.

Les trois cycles de peinture présentés ci-dessus appartiennent indubitablement à la tradition byzantine et sont l'œuvre d'artistes byzantins, hormis la deuxième main des fresques de Kaftoun. Cette tradition byzantine est manifeste au Liban dès la fin du XIIe siècle dans les fresques de Eddé Batroun[51] et continue tout au long du XIIIe siècle, probablement jusqu'à la chute du comté de Tripoli en 1289. Plusieurs styles sont apparus, apparentés à

différents courants artistiques du monde byzantin. On est ainsi amené à supposer qu'il pouvait exister un atelier de peinture tenu par des maîtres venus de grands centres byzantins, comme Constantinople, Thessalonique, la Serbie ou Chypre. Quelle que soit l'origine des peintres, l'art byzantin et plus précisément le style byzantin ont exercé un fort impact dans le comté de Tripoli. L'existence d'un autre style, que l'on peut nommer « byzantinisant » et qui caractérise la *Déisis* à Kaftoun[52], prouve qu'au XIIIe siècle des artistes byzantins ont travaillé au Liban et ont formé des artistes locaux ou collaboré avec eux, les influençant profondément.

On peut se demander pourquoi ces artistes grecs sont venus travailler dans les régions éloignées du mont Liban. Alors qu'en Serbie les peintres répondaient à des invitations et à des commandes de la cour et du haut clergé[53], des artistes, sans clientèle après la prise de Constantinople par les Croisés en 1204, ont pu venir chercher du travail en Orient, sur la route des lieux saints, et se seraient alors retrouvés auprès des communautés chrétiennes du comté de Tripoli. Les données documentaires sont malheureusement insuffisantes pour étayer cette hypothèse.

---

51. Comme l'on n'a pas encore retrouvé de fresques antérieures à la fin du XIIe siècle, l'on ne peut trancher sur l'existence de peintures pariétales au Liban avant cette période. Cependant les travaux de restauration qui sont en cours permettront de nouvelles hypothèses.

52. À ce deuxième style des fresques appartient l'icône de la Vierge du monastère de la Vierge à Kaftoun. Les récentes recherches effectuées par Mat Immerzeel et moi-même sur cette icône ont prouvé que son art se rapproche de celui d'une série d'icônes du monastère Sainte-Catherine du Sinaï et, par conséquent, l'origine de ces panneaux a été rattachée à un atelier de peinture qui se situerait dans le comté de Tripoli à l'époque des Croisades. Voir IMMERZEEL, Icon Painting in the County of Tripoli (cité n. 44), p. 67-83; N. HÉLOU, L'icône bilatérale de la Vierge de Kaftoun au Liban : une œuvre d'art syro-byzantin à l'époque des Croisés, *Chronos* 7, 2003, p. 101-131 ; EAD. (avec la collaboration de M. Immerzeel), À propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIIIe siècle, *Eastern Christian Art* 3, 2006, p. 53-72 ; EAD., *L'icône dans le Patriarcat d'Antioche (VIe-XIXe siècles)*, Beyrouth 2007, p. 25-30 ; EAD., Encore sur l'icône de Kaftoun : rapport préliminaire sur le décor singulier de son encadrement, *Chronos* 24, 2011, p. 181-207. Voir aussi K. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20, 1966, p. 49-83, ici p. 70-71 ; ID., *Studies in the Art of Sinai*, Princeton 1982, p. 345-346 ; ID., Crusader Icons and Maniera Graeca, dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte 432), Vienne 1984, p. 143-170 ; D. MOURIKI, Thirteen Century Icon Painting in Cyprus, dans EAD., *Studies in Late Byzantine Painting*, Londres 1995, p. 341-443, ici p. 400-403 ; *Trésors du monastère Sainte-Catherine, Mont Sinaï, Égypte*, cat. exp., éd. H. C. Evans, Martigny 2004, n°s 17-20 ; FOLDA, *Crusader Art in the Holy Land, 1187-1291* (cité n. 6), p. 335-342 ; A. WEYL CARR, Perspective on Visual Culture in Early Lusignan Cyprus: Balancing Art and Archaeology, dans *Archaeology and the Crusades: Proceedings of the Round Table, Nicosia, 1 February 2005*, éd. P. Edbury et S. Kalopissi-Verti, Athènes 2005, p. 83-110 ; L. A. HUNT, A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai, dans *BMGS* 15, 1991, p. 96-145 (repr. dans L. A HUNT, *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, Londres 2000, t. 2, p. 78-126.

53. V. DJURIĆ, *Vizantijke freske u Jugoslave*, Belgrade 1975, p. 29, 33, 34, 37, 91.

Il existe dans l'église de Kaftoun une frise avec les restes d'une inscription en arabe qui courait tout autour de la nef, mais dont on n'a pu déchiffrer qu'un fragment mentionnant le patriarche d'Antioche et de tout l'Orient, et le début de la date[54]. S'agissait-il d'une commande patriarcale ou était-ce une inscription dédicatoire évoquant les fresques au temps de tel ou tel patriarche ? Quoi qu'il en soit, Kaftoun était l'un des plus grands et des plus influents monastères au cours des XIIe et XIIIe siècles[55], signalé à plusieurs reprises dans les manuscrits anciens[56]. C'est pourquoi faire appel à des artistes grecs pour décorer cette église ne semble pas étonnant, d'autant plus que certains d'entre eux, fuyant la capitale après son occupation, cherchaient du travail à l'extérieur de leur pays. C'est un peintre dans cette situation qui aurait accompli les fresques de Kfar Helda quelques décennies auparavant. Quant aux fresques d'Eddé, qui sont encore plus anciennes et appartiennent à l'art de la fin XIIe-début du XIIIe siècle, elles sont l'œuvre indiscutable d'un maître grec. On peut en déduire que la présence d'artistes byzantins était déjà effective dans le comté de Tripoli depuis au moins la chute de Constantinople en 1204 mais peut-être déjà avant. Peut-on alors parler d'un atelier byzantin actif au XIIIe siècle voire plus tôt dans le comté de Tripoli ? La découverte d'autres fresques répondra, nous l'espérons, à ces questions.

54. HÉLOU, Les fresques de Kaftoun (cité n. 44), p. 13.
55. WALISZEWSKI *et al*, The Church of Saints Sergius and Bacchus (cité n. 44) p. 291-322, ici p. 294-297.
56. R. MOUAWAD, Les mystérieux monastères de Keftūn au Liban à l'époque médiévale (XIIe-XIIIe siècles) : maronite et/puis melkite ?, *Tempora* 12-13, 2001-2002, p. 95-113.

L'ARC TRIOMPHAL ET SON DÉCOR DANS LES ÉGLISES MÉDIÉVALES DE LA GÉORGIE QUELQUES EXEMPLES DE SVANET'I*

Nina IAMANIDZÉ

Une série de conférences organisées par Catherine Jolivet-Lévy en 2011 à l'École Pratique des Hautes Études s'est articulée autour du thème de l'arc triomphal et de son décor dans les églises médiévales. Cette occasion de réfléchir sur le rôle de l'arc triomphal dans la valorisation de la partie orientale des églises géorgiennes ainsi que sur le rapport qu'il entretient avec l'ensemble du programme iconographique a conduit aux observations exposées dans ces lignes, avec un éclairage centré davantage sur les peintures de la Haute Svanet'i, la région montagneuse au nord-ouest de la Géorgie riche en peintures monumentales.

Les rares études consacrées à l'arc triomphal et à sa place dans l'espace ecclésial des églises byzantines montrent à quel point la situation est complexe[1] ; le terme désignant généralement l'arc qui sépare la nef et le chœur d'une église reste problématique à cause de son emplacement, de sa structure, de sa fonction et de son décor très variés[2]. L'arc triomphal n'a jamais été considéré dans le contexte géorgien ; il s'agissait donc, tout d'abord, de définir l'arc tel qu'il apparaît dans les églises de la Géorgie. Nous avons ainsi privilégié une étude dans un cadre chronologique large, cependant il s'est avéré que les églises qui fournissent les éléments pour aborder ce propos sont celles dites « archaïques », datées des IXe-XIe siècles, auxquelles on peut ajouter quelques exemples du XIIe siècle. Le choix des églises de Svanet'i, province historique de la Géorgie, pour illustrer la tradition d'ornementation de l'arc triomphal s'est ainsi naturellement imposé, car cette région compte le plus grand nombre de décors anciens du Xe siècle[3]. Dans d'autres

1. Pour la fonction de l'arc par rapport à l'espace de l'église et pour la terminologie, voir l'étude récente de S. BRODBECK, Arc triomphal, décor et structuration de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XIIe siècle), *CahArch* 55, 2013-2014, p. 57-77, avec la bibliographie.
2. *Ibid.*, p. 57.
3. L'état de conservation des monuments des XIIe-XIIIe siècles en Svanet'i rend leur étude ardue : dans la plupart des cas, les décors nous sont parvenus dans un état fragmentaire, s'ils n'ont pas été complètement détruits avant les années 1990.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

monuments plus connus, comme Aténi (XIe siècle), Vardzia (XIIe-XIIIe siècle), Q'incvisi (église Saint-Nicolas, XIIIe siècle), Timot'esuani (XIIIe siècle), l'arc absidal est réduit du point de vue architectural et reste sans décor ; en revanche, l'iconographie du *bèma* est très élaborée[4].

Les plus anciennes peintures murales des églises géorgiennes sont datées du VIIe siècle. En témoigne l'église de C'romi, dont le programme iconographique absidal semble s'inscrire dans la tradition orientale[5]. L'époque dite de transition, des VIIIe-IXe siècles, offre davantage d'exemples où la peinture se limite à certaines parties des édifices, surtout au sanctuaire, alors que le reste des parois ne reçoit pas de décor peint. Ainsi seuls le sanctuaire ou le sanctuaire et la coupole sont-ils décorés. Les programmes se caractérisent dans leur ensemble par leur aspect succinct, en parfaite harmonie avec la sobriété du style de l'architecture. Dans les limites de cette période ancienne, on peut proposer une classification plus fine de ce décor dit « incomplet » et différencier deux groupes. Le premier se caractérise par une peinture confinée à la conque absidale, limitée parfois à la seule représentation du Christ en majesté (au Xe siècle à C'amebuli et Čvabiani). Le second se distingue par la présence de peintures sur toute la partie orientale de l'église, comprenant le sanctuaire et l'arc triomphal, comme dans les églises de T'elovani (VIIIe-IXe siècle), de Nesgun (IXe-Xe siècle), et de David Gareji (Saberéebi no 5, no 6 [IXe siècle], no 7, no 8, [Xe siècle]). Dans tous les cas, on a affaire à la composition théophanique du Christ en majesté avec la Vierge orante et les douze apôtres en-dessous[6]. On peut également observer l'homogénéité dans la conception théologique de l'ensemble : chaque programme comprend un ensemble de scènes peu nombreuses et bien choisies pour souligner un thème théophanique à la gloire du Christ, en insistant particulièrement sur l'Incarnation[7]. L'idée de la théophanie est accentuée dans ces programmes iconographiques – qu'ils soient brefs ou complets – dont la diversité et l'originalité illustrent à la fois la liberté artistique et la créativité des peintres géorgiens

4. T'. VIRSALADZÉ, *Aténis sionis moxatulobani* [Peintures murales de Sion d'Aténi], Tbilissi 1984, p. 5-12 ; E. PRIVALOVA, *Роспись Тимотесубани. Исследования по истории грузинской средневековой монументальной живописи / La peinture murale de Timothésoubani*, Tbilissi 1980 ; M. DIDEBULIDZÉ, Xurot'modzgvrebisa da mxatvrobis urt'iert'oba q'inc'visis c'm. Nikolozis tadzris XIII s-is moxatulobaši [Interrelation between the Architecture and Wall Painting in the 13th c.-Church of St. Nicolas at Kincvisi], *Academia* 3, 2002, p. 63-71. Voir aussi l'étude générale de N. THIERRY, La peinture médiévale géorgienne, *CorsiRav* 20, 1973, p. 409-421.

5. T'. VIRSALADZÉ, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, dans ID., *Грузинская средневековая монументальная живопись*, Tbilissi 2007, p. 10-24, ici p. 10-11 ; Z. SKHIRTLADZÉ, À propos du décor absidal de C'romi, *REGC* 6-7, 1990-1991, p. 163-183, ici p. 165-167 ; ID., *Adreuli šuasaukuneebis k'art'uli kedlis mxatvrobaa : t'elovanis jvarpatiosani / Early Medieval Georgian Monumental Painting: Telovani Church of the Holy Cross*, Tbilissi 2008.

6. M. Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'q'vetis zogi t'avisebureba svanet'is adreul moxatulobebši [Quelques particularités de conception de l'ensemble des anciennes peintures de Svanet'i], *Literatura da Xelovneba* 1-2, 1997, p. 143-168, ici p. 143 ; SKHIRTLADZÉ, *Telovani* (cité n. 5), p. 175.

7. Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'q'vetis (cité n. 6), p. 143-168.

de cette époque. Au sein d'un même programme, on peut aisément mettre en évidence les différents accents symboliques qui caractérisent la variété des tendances artistiques ou esthétiques. On s'aperçoit ainsi que le schéma iconographique du décor du sanctuaire comme celui de l'arc n'obéissent pas à une seule tradition et se démarquent des exemples de la même époque dans d'autres régions.

À partir du XIe siècle, le décor dit « complet » remplace le décor de type succinct ; un nouveau système apparaît avec des cycles développés. Bien que la différence entre les deux systèmes soit évidente, la date et la transition d'un système à l'autre demeurent des questions complexes en raison du petit nombre d'exemples conservés. On suppose que le nouveau système a été adopté vers la fin du Xe ou le début du XIe siècle, ce qui serait à mettre en rapport avec les liens étroits et les échanges culturels intenses avec Byzance à cette époque[8]. On peut ainsi affirmer que les programmes illustrant un cycle christologique ne peuvent pas être antérieurs au Xe siècle[9]. La facilité avec laquelle la Géorgie semble avoir adopté le nouveau système est liée au développement de l'architecture mais surtout aux changements survenus dans la liturgie, qui s'est également rapprochée de l'usage de Constantinople. Il semble évident que les modifications du système décoratif ont été accomplies à la fin du Xe siècle, quand le cycle christologique complet devint une nécessité, non seulement d'un point de vue esthétique, mais surtout d'un point de vue théologique.

À cette époque, la région de Svanet'i se présente comme l'une des plus importantes, même si elle demeure aujourd'hui moins connue que celles de David Gareji (région de Kaxet'i, à l'est de la Géorgie), de K'art'li ou de Tao-Klarjet'i (sud de la Géorgie, actuellement en Turquie). Les monuments témoignent pourtant de la créativité artistique intense qui y florissait au Moyen Âge. On y décèle une école artistique locale, appelée école picturale de Svanet'i, avec différents ateliers locaux, très actifs pendant une période assez importante allant du IXe au XVIe siècle. Cette région montagneuse et difficilement accessible semble éloignée géographiquement des centres artistiques byzantins. L'ensemble des peintures de Svanet'i, surtout au Xe siècle, témoigne néanmoins de fortes attaches avec l'art de l'Orient chrétien, notamment celui de Cappadoce. En même temps, grâce à la survivance de traditions locales, on est en mesure de constater, dès la haute époque, certaines spécificités régionales et parfois même une originalité visible dans la conception et l'interprétation des programmes iconographiques, qui fait l'identité et le caractère de ces décors[10]. Riches en peintures,

8. N. IAMANIDZÉ, From Byzantium to the Caucasus: Some Aspects of Cultural Relations and Artistic Influences in Early Medieval Georgia, dans *Φιλοπάτιον. Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn. Festschrift für Arne Effenberger*, éd. N. Asutay-Effenberger et F. Daim (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 106), Mayence 2012, p. 229-245.

9. VIRSALADZÉ, Основные этапы (cité n. 5), p. 10-13.

10. La monographie publiée par N. ALADAŠVILI, G. ALIBEGAŠVILI et A. VOL'SKAJA, *Живописная школа Сванети / École de peinture de Svanetie*, Tbilissi 1995, offre des données précieuses, comme la

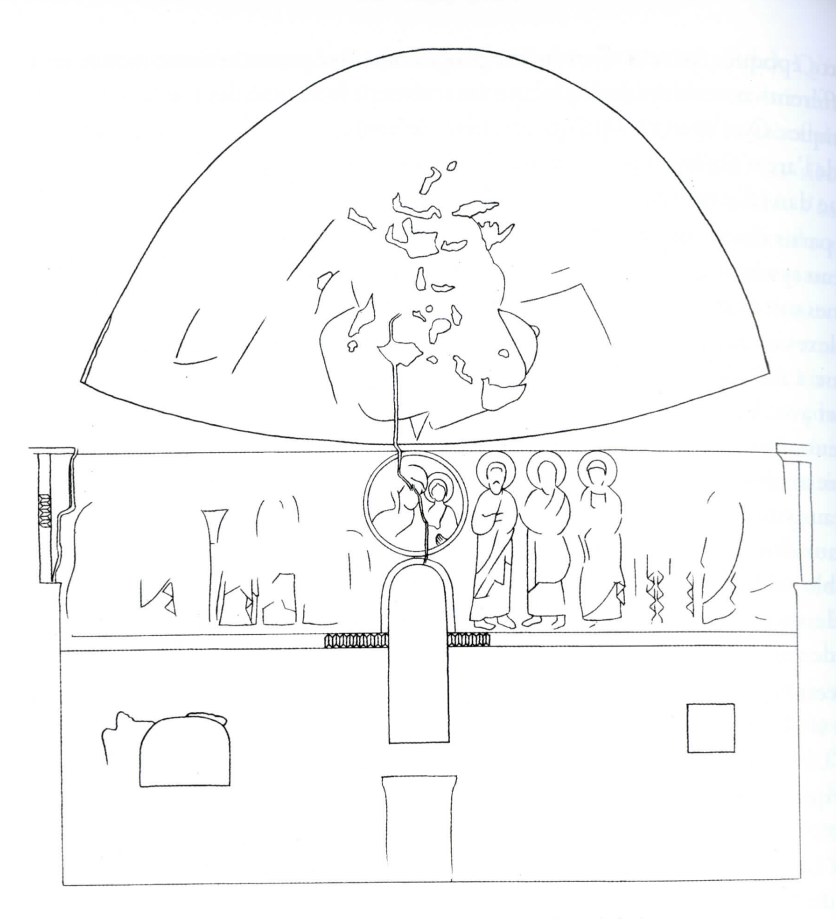


Fig. 1 – Théophanie du Christ, Svanet'i, Nesgun, église du Sauveur (dessin : T. Virsaladzé)

les monuments de Svanet'i sont très modestes du point de vue architectural ; ce sont de petits édifices simples, à nef unique, où l'on constate l'absence presque totale de décor figuratif sur les façades[11]. À l'intérieur de ces églises, l'arc qui délimite l'espace le plus sacré ne se distingue pas par des spécificités architecturales.

description et l'analyse stylistique détaillée de ces peintures ; les auteurs tentent de préciser leur chronologie, révèlent les spécificités artistiques de l'école et identifient les œuvres de T'evdoré, mentionné dans des inscriptions comme « le peintre du roi », qui dirigeait l'école à la fin du XIe et au début du XIIe siècle (dans les années 1096-1130).

11. La région de Svanet'i offre une autre tradition, celle de valoriser l'entrée dans l'église ; les artistes svanes placent les images directement sur les portes d'entrée. Une étude sur les portes en bois et leur décor est en cours par l'auteure de ces lignes.

Le décor de l'église du Sauveur du village de Nesgun compte parmi les créations les plus anciennes des ateliers de Svanet'i[12]. Deux couches de peintures sont conservées dans cet édifice à nef unique. La première, contemporaine de l'architecture, date des IXe-Xe siècles et offre l'exemple d'une ornementation du sanctuaire et de l'arc triomphal articulée au sein d'un programme iconographique cohérent et réfléchi. Dans l'abside, la composition de la Théophanie du Christ s'étend sur deux registres : dans la conque, le Christ en trône flanqué des archanges en pied placés aux extrémités de la scène (fig. 1) ; sur le registre médian, un médaillon avec la figure à mi-corps de la Vierge à l'Enfant au milieu des apôtres debout, bénissant de leur main droite et tenant le codex de la gauche. Parmi eux, Pierre a la particularité d'apparaître avec son attribut, la clé. L'arc absidal est également peint et l'emplacement de ce décor, à l'intrados de l'arc, attire l'attention (fig. 2a-b). À cet endroit, invisible depuis la nef et à l'abri des regards des fidèles, une série de médaillons reliés par des interlacs présentent la croix inscrite dans celui du milieu, entourée de prophètes figurés de face et à mi-corps sans nimbes.

Ainsi, dans l'abside de l'église de Nesgun, est représentée, avec de petites variations, l'image du Christ en Gloire, particulièrement répandue dans la peinture murale de l'époque ancienne en Géorgie. On la retrouve à David Gareji et dans les peintures de Saberéebi : églises n° 5 (IXe siècle), n° 6 (IXe siècle), n° 7 (Xe siècle)[13],



a



b

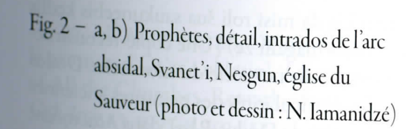


Fig. 2 – a, b) Prophètes, détail, intrados de l'arc absidal, Svanet'i, Nesgun, église du Sauveur (photo et dessin : N. Iamanidzé)

12. Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'-q'vetis (cité n. 6), p. 143-146.

13. Z. SKHIRTLADZÉ, *Saberéebis p'res-kulic'arc'erebi* [Les inscriptions des fresques de Saberéebi] (Sak'art'velos istoriis c'q'aroebi 35) (Epigrap'ikuli dzeglebi da xelnac'ert'a minac'erebi 7), Tbilissi 1985, p. 38, 83-86, 92 et 104-110.

à Dodosrk'a (IXᵉ siècle)[14]. Elle est également bien attestée en Orient, par exemple dans les églises de Baouît et de Cappadoce[15]. En même temps, ces représentations se distinguent de ce schéma type par des particularités, notamment l'absence de mandorle pour la figure du Christ trônant. Celle-ci mérite d'être signalée car elle reste rare dans les peintures géorgiennes, bien que ce ne soit pas un cas insolite : elle se retrouve à Saberéebi[16] ou dans les églises rupestres du XIᵉ siècle de Cappadoce[17].

Un autre élément singulier se distingue sur le mur absidal : au deuxième registre la Vierge à l'Enfant apparaît selon le type de l'*Hodègètria*, inscrite dans un médaillon, alors qu'on a l'habitude de la représenter debout. Elle prend place au milieu des apôtres, évocation de l'Ascension, afin de réunir dans une même composition théophanique les idées de la Gloire et de l'Ascension. L'apparition de la Vierge à l'Enfant à Nesgun pourrait éventuellement indiquer un élargissement sémantique du contenu théophanique et être interprétée comme une allusion directe à l'Incarnation.

Dans ce contexte, le décor de l'arc triomphal prend une importance particulière : les prophètes qui annoncent ici la venue du Messie et l'image triomphale et théophanique du Christ dans l'abside attesteraient, tout d'abord, que la Géorgie connaissait à cette époque le thème de l'apparition de la croix aux prophètes. Ce type de décor et son emplacement à l'intrados de l'arc sont considérés comme typiques et très courants dans les églises archaïques de Cappadoce, confirmant une proximité iconographique avec l'image de Svanet'i : on la retrouve à Saint-Jean-Baptiste dans la région de Çavuşin (VIIᵉ-VIIIᵉ siècle), à Saint-Siméon, également à Çavuşin (début du Xᵉ siècle), à El-Nazar à Göreme (début du Xᵉ siècle), pour ne citer que quelques exemples[18]. Pour mieux saisir la proximité de cette représentation avec l'image théophanique du Christ en Gloire, on peut aussi se référer au *Iadgari*, l'hymnaire géorgien, dont certaines hymnes s'attachent à souligner la vision prophétique et révèlent précisément l'apparition du Christ[19]. L'association des prophètes à l'image théophanique

14. A. VOL'SKAJA et M. BUČUKURI, Mecnieruli asli-rekonstruk'cia da misi roli šua saukuneebis kedlis mxatvrobis šesc'avlaši (davit' garejis dodosrk'is monastris IXs mxatvrobis magalit'ze) [Une copie-reconstruction scientifique et son rôle dans l'étude de la peinture murale (l'exemple du IXᵉ siècle du monastère Dodosrk'a de David Gareji)], *Spek'tri* 2, 1990, p. 53-63 ; A. VOLSKAJA, Sur les particularités des peintures anciennes de David Garédja (Les peintures murales de l'église à coupole du monastère de Dodos-Rka), dans *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, éd. M. Aspra-Vardavaki, 2 vol., Athènes 2003, t. 2, p. 881-887.

15. C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 ; J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, éd. D. Bénazeth et M.-H. Rutschowscaya (Mélanges de l'Institut français d'archéologie orientale 111), Le Caire 1999.

16. SKHIRTLADZÉ, *Saberéebis p'reskuli c'arc'erebi* (cité n. 13), p. 18. Selon l'auteur, ces exemples se démarquent des monuments byzantins.

17. Par exemple à Göreme 19, 20, 22, voir JOLIVET-LÉVY, *Les églises* (cité n. 15), p. 122-127, p. 131-135.

18. *Ibid.*, pl. 25, fig. 2, p. 11, p. 84.

19. *Древнейший Иадгари*, éd. E. P. Metreveli, C. A. Čankieva et L. M. Khevsuriani, Tbilissi 1980, p. 13, 15 ; Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'q'vetis (cité n. 6), p. 144-145.

du Christ de Nesgun n'est pas un cas isolé dans les peintures géorgiennes. L'exemple chronologiquement le plus proche est celui d'Ot'xt'a eklesia de Tao Klarjet'i (Xᵉ siècle) où les prophètes apparaissent dans l'abside, à côté de Pères de l'Église[20]. La composition absidale de Nesgun est beaucoup plus « modeste » que le programme grandiose du sanctuaire d'Ot'xta[21] et c'est peut-être par manque de place que les prophètes de Nesgun ont été relégués au niveau de l'arc triomphal, élément indissociable du décor de l'abside. Le programme absidal se prolonge alors sur l'arc pour créer un seul ensemble où la Vierge à l'Enfant, la référence visuelle de l'Incarnation, est particulièrement mise en valeur et trouve sa continuité sur l'arc triomphal dont le décor renvoie à l'apparition du Christ.

Si, à Nesgun, toutes les surfaces de l'abside ont été utilisées pour créer un ensemble exprimant l'idée théophanique, au village Čvabiani, toujours en Svanet'i, dans une autre église dont la première couche remonte au Xᵉ siècle, seule la conque délivre ce message, à l'aide de l'arc triomphal. Le décor présente la formule développée de la composition théophanique du Christ en majesté, où le Christ trônant, inscrit dans une mandorle, est flanqué de chérubins et de séraphins. Il est adoré par deux archanges vêtus d'un *loros* richement décoré de perles et d'autres pierres précieuses et glorifié par quatre anges en vol. La scène est complétée par les images célestes des étoiles, du soleil et de la lune, et couronnée par le segment du ciel avec les rayons du soleil et la colombe du Saint-Esprit descendant vers le Christ. Quant au deuxième registre, il était dévolu (fig. 3a-b) aux figures traditionnelles des apôtres[22].

Bien loin de la Svanet'i, une autre église, celle de Dodosrk'a (IXᵉ siècle) dans le monastère rupestre de David Gareji, présente un programme absidal fortement analogue[23] (fig. 4a-b). La différence consiste seulement en deux détails : à Dodosrk'a la main de Dieu est ajoutée au segment du ciel, renvoyant à la Trinité, et les archanges ne portent pas de *loros*. Cette légère variante indique l'emploi d'un prototype commun pour la création de cette évocation du contenu théophanique des visions prophétiques et ne doit pas être liée,

20. N. ALEK'SIDZÉ, Ot'xt'a eklesiis moxatulobis t'eologiuri sap'udzvlebi [Les bases théologiques de la peinture d'Ot'xt'a eklesia], *Literatura da Xelovneba* 4, 1991, p. 103-123 ; Z. SKHIRTLADZÉ, The Mother of All the Churches. Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dört-Kilise, *CahArch* 43, 1995, p. 101-117.

21. Rappelons que dans l'abside de Ot'xt'a eklesia le décor est divisé en cinq registres : le premier montre la *Majestas Domini* ; le deuxième, l'*Hétimasie* avec les anges ; le troisième registre contient les images de la Vierge, des Archanges, de Jean Baptiste et des apôtres ; c'est au quatrième registre qu'on trouve les prophètes et les Pères de l'Église ; enfin le cinquième présente neuf scènes du cycle christologique.

22. ALADAŠVILI, ALIBEGAŠVILI et VOL'SKAJA, *Живописная школа Сванети* (cité n. 10), p. 28 ; Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'q'vetis (cité n. 6), p. 145-147.

23. VOL'SKAJA et BUČUKURI, Mecnieruli asli-rekonstruk'cia (cité n. 14), p. 53-63. L'article s'attache surtout aux problèmes et aux perspectives de restauration de la peinture ; Vol'skaja propose également une datation au IXᵉ siècle et aborde quelques questions relatives à l'iconographie considérée comme « archaïque ».



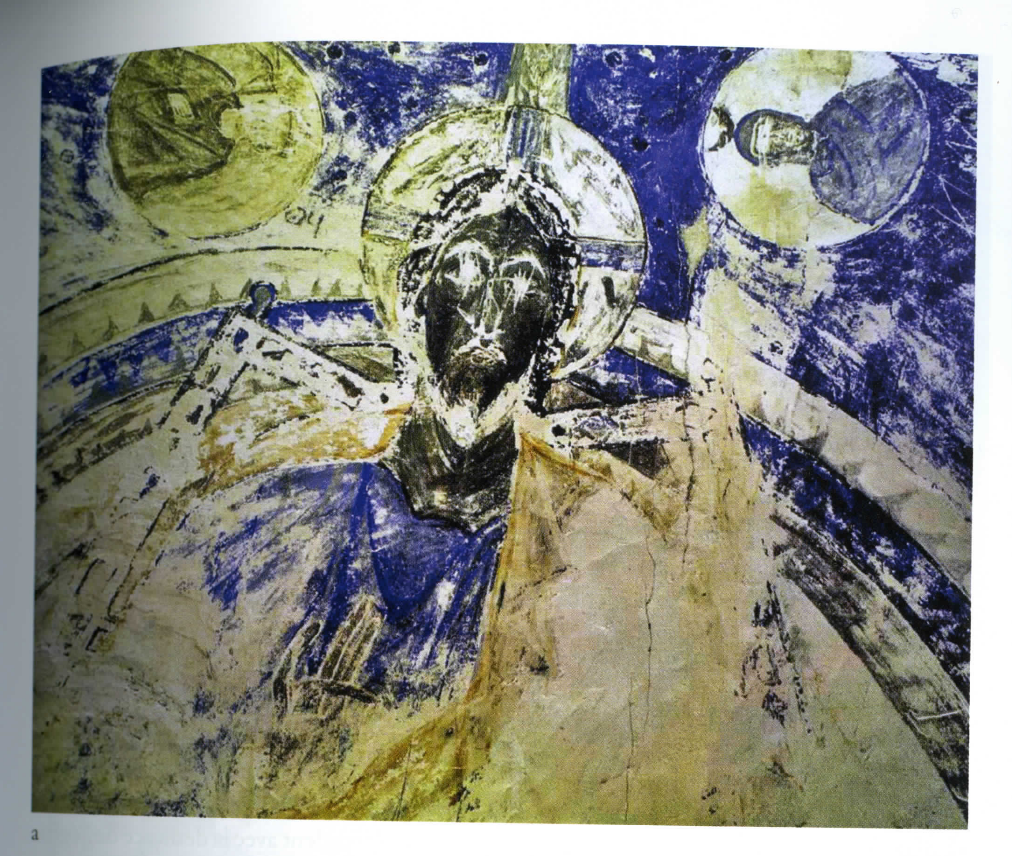
a



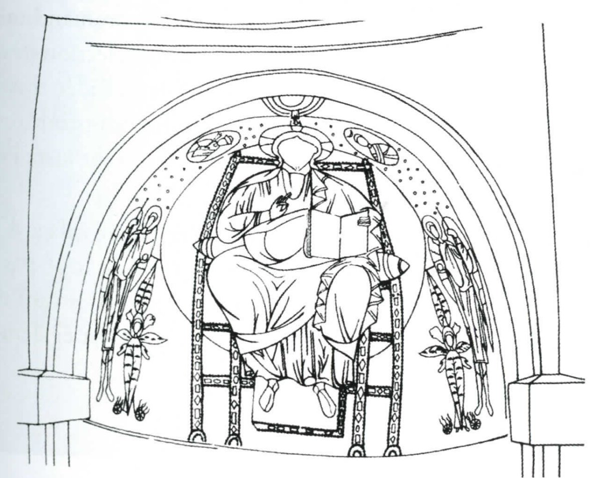
b

Fig. 3 – a) Apôtres, Théophanie du Christ, Svanet'i, Čvabiani, église du village (photo : N. Iamanidzé)

b) Théophanie du Christ, Svanet'i, Čvabiani, église du village (dessin : T. Virsaladzé)



a



b

Fig. 4 – a, b) Théophanie du Christ, monastère rupestre de David Gareji, église de Dodosrk'a (photo : N. Iamanidzé ; dessin : d'après VOL'SKAJA et BUČUKURI, Mecnieruli asli-rekonstruk'cia, p. 63)

comme c'est souvent le cas, aux visions des différents prophètes. Elle ne change pas la portée symbolique des images dont le sens eschatologique est particulièrement accentué par l'hymne inspirée par la vision d'Isaïe (Is 6, 1-3)[24]. Cette dimension eschatologique devient encore plus importante dans son prolongement sur l'arc triomphal, où l'inscription, identique dans les deux cas, cite le verset 93 (92), 5 du Livre des Psaumes :

სახლსა შენსა შუენის სიწმიდე, უფალო, სიგრძესა დღეთასა

La sainteté sied à ta maison, Ô Éternel, pour toute la durée des temps.

Ainsi l'accent est mis sur la sainteté de la maison de Dieu qui est le signe visible de sa présence au milieu de son peuple.

Dans son évolution, l'école de peinture de Svanet'i aux XIe-XIIe siècles se distingue par le nombre et par la grande qualité artistique des monuments. C'est aussi l'époque de l'apparition des cycles christologiques complets, qui touchent à différents aspects du problème de l'organisation générale du programme, du point de vue de la structure et du contenu théologique[25]. Les artistes choisissent librement les scènes du cycle des Douze Fêtes et n'hésitent pas à remplacer certaines scènes de cet ensemble par d'autres compositions, non seulement dans les petites églises qui, en raison de leurs dimensions, ne peuvent contenir le cycle complet, mais encore dans les grands édifices, qui en offriraient la possibilité. C'est également l'époque où l'atelier du peintre T'evdoré se forme et développe une forte activité. Dans les peintures, on peut facilement reconnaître sa « main », ses préférences artistiques et iconographiques, puisqu'il tient toujours à concevoir des programmes similaires, avec quelques différences dans les détails, qui s'accordent avec la dédicace de l'église et, le cas échéant, répondent à la culture et à la dévotion des commanditaires. Attaché aux traditions, le peintre T'evdoré crée des cycles narratifs avec une sélection très stricte de scènes, tout en diminuant leur nombre et en les regroupant autour de l'idée théologique majeure qu'elles expriment[26]. Ce principe dérivait peut-être de celui des peintures « archaïques » des IXe-XIe siècles, dont le nombre de scènes était limité, couvrant juste l'essentiel, et dont le choix correspondait à une idée générale théophanique.

Parmi trois églises décorées par T'evdoré, celle des Archanges du village d'Ip'rari représente un des exemples les plus anciens du décor « complet ». Daté de 1096 par une inscription, ce petit édifice sans *bèma* est orné de peintures monumentales illustrant des scènes à l'iconographie succincte. Le *templon* installé à la corde de l'abside est également peint (fig. 5).

24. *Ibid.*, p. 59 ; Q'ENIA, Ansamblis saert'o gadac'q'vetis (cité n. 6), p. 146.
25. *Ibid.*, p. 142-169 ; SKHIRTLADZÉ, *Telovani* (cité n. 5), p. 169-170.
26. N. ALADAŠVILI, G. ALIBEGAŠVILI et A. VOL'SKAJA, *Росписи художника Тевдоре в верхней Сванетии*, Tbilissi 1966.



Fig. 5 – Abside et *templon*, Svanet'i, Ip'rari, église des Archanges (d'après M. Q'ENIA, *Zemo Svane'ti. Šua saukuneebis kedlis mxatvroba / Upper Svaneti. Medieval Mural Painting*, Tbilissi 2010, p. 49)

Son entablement porte une longue invocation écrite en lettres blanches *asomt'avruli* (majuscules) de grand corps, rendant facile la lecture du texte. La manière dont les lettres ont été tracées détermine également leur valeur artistique[27] :

...ႼႫႨႬႣႠႬႭ ႫႧႠႥႠႰႠႬႢႤႪႭႦႬႭ ႸႤႨႼႷႠႪႤႬ ႭႰႧႠႥႤ ႺႾႭႰႤႡႨႧႠ ႠႫႨႬ ႫႭႨႾႠႲႠ ႣႠႱႠႡႠႫႨႧႢႠႬႠ ႼႤႪႱႠ Ⴞ ႵႭႰႭႬႨႩႭႬႱႠ ႲႨႥ ჅႤႪႨႧႠ ႧႤႥႣႭႰႤ ႫႤႴႨႱႠ ႫႾႠႲႥႰႨႱႠჂႧႠ ႼႫႨႬႣႠႭ ႫႧႠႥႠႰႠႬႢႤႪႭႦႭ ႸႤႳႬႣႤႧ

...წმინდანო მთავარანგელოზნო, შეიწყალენ ორთავე ცხოვრებითა, ამინ. [ეკლესია] მოიხატა დასაბამითგანა წელსა ხ ქორონიკონსა ტივ [316] ჴელითა თევდორე მეფისა მხატვრისაჲთა. წმინდაო მთავარანგელოზო შეუნდეთ.

...Saints archanges ayez pitié dans les deux vies, amen. [L'église] était peinte dans l'année 316 par la main de T'evdoré, le peintre du roi. Saint archange, pardonne.

Le texte annonce l'année de la réalisation des peintures (1096) et le nom du peintre, cité comme *le peintre du roi*, *T'evdoré* ; il contient également une prière aux Archanges leur demandant de prendre pitié des habitants de la vallée et de T'evdoré lui-même.

La conque de l'abside, ouverte vers la salle, est « remplie » par la composition à la fois grandiose et très concise de la *Déisis* qui s'étend sur toute la largeur de l'abside. Elle présente le Christ bénissant et tenant un évangile, avec la Vierge à sa droite et saint Jean Baptiste à sa gauche, tournés vers lui, les bras tendus en prière. Il ne reste rien des images placées au deuxième registre, qui offraient les représentations des Pères de l'Église ; seuls les cierges allumés sur des chandeliers sont encore visibles aux extrémités, renvoyant aux rites accomplis dans le sanctuaire. Ce schéma de la *Déisis*, qui évoque celui des icônes, est rare dans l'art byzantin, qui préfère l'image du Christ trônant, entouré des intercesseurs. Il est également peu courant dans les peintures géorgiennes où la version la plus répandue est aussi celle du Christ trônant. En revanche, on constate le recours fréquent à ce type de représentation dans les peintures de Svanet'i, par exemple sur la deuxième couche de l'église d'Ip'rari, à Lagurka, ce qui permettrait de la compter parmi les scènes traditionnelles de la région. Ici la *Déisis* se compose toutefois d'un Christ imposant, seul au centre, et de la Vierge accompagnée de Jean Baptiste relégués aux extrémités de la conque. La Vierge, penchée en signe de respect et d'adoration, souligne avec force l'idée de l'intercession inhérente à

27. Les inscriptions de l'église d'Ip'rari ont été lues et publiées plusieurs fois. Voir la bibliographie sélective : ALADAŠVILI, ALIBEGAŠVILI et VOL'SKAJA, *Живописная школа Сванети* (cité n. 10), p. 30-31 ; M. Q'ENIA, Sitq'visa da gamosaxulebis mimart'ebis sakit'xisat'vis k'art'ul moxatulobebši (Ip'raris mxatvrobis magalit'ze) [To the Interrelation of the Word and Image in the Georgian Mural Painting (On the Example of Iprari Murals)], *Sak'art'velos sidzveleni / Georgian Antiquities* 4-5, 2003, p. 174-164, p. 147-162 ; V. SILOGAVA, *Svanet'is c'erilobit'i dzeglebi (X-XVIII ss.). 2, Epigraf'ikuli dzeglebi* [*Les monuments écrits de Svanet'i (Xe-XVIIIe s.). 2, Les monuments épigraphiques*], Tbilissi 1988, p. 70-71.

cette image. Quant aux archanges, qui font partie de nombreuses compositions absidales et auxquels l'inscription du *templon* s'adresse, ils sont déplacés dans la salle, à l'endroit le plus proche de l'abside – à l'est des murs nord et sud, des deux côtés du *templon*. Représentés en pied, de face, drapés dans le *loros* impérial et tenant les insignes du pouvoir, ils apparaissent à Ip'rari non seulement en qualité de défenseurs de l'entrée de l'abside mais aussi comme les véritables gardiens de Dieu.

Le thème de l'intercession trouve son prolongement sur l'architrave du *templon*, où sont représentés à mi-corps des saints désignés par des inscriptions : à gauche de la porte sainte, saint Dèmètrios et saint Étienne le Jeune, premier martyr et premier diacre, et à droite Kèrykos et Julitte (*Kvirike* et *Ivlita* pour les Géorgiens), saints martyrs particulièrement vénérés en Géorgie, qui jouent ici le rôle d'intermédiaires entre les fidèles et le Christ. Les cierges allumés à côté des arcs latéraux du *templon*, symboles de la prière éternelle à Dieu, renvoient aux autres cierges situés aux extrémités du mur absidal, unissant ainsi l'abside et le *templon*. La signification symbolique de ce programme s'éclaire davantage si l'on prend en compte l'emplacement des personnages et la palette de couleurs utilisée : l'entablement et l'architrave du *templon* sont couverts de peinture vert foncé et les figures des saints martyrs prennent place au deuxième registre, au même niveau que les scènes de la vie du Christ dans la salle. Le *templon* marque ainsi la zone terrestre et se perçoit comme le « sol », comme le support de la composition majestueuse et céleste de la conque, renforçant leur lien symbolique. En outre, l'inscription placée sur l'architrave du *templon*, à la frontière des plans « terrestre » et « céleste », et immédiatement visible dès l'entrée de l'église, représente encore un autre élément de l'union symbolique, établissant le lien visuel et idéologique entre l'abside et la salle. À côté de cet ensemble très réfléchi, l'arc triomphal est « tapissé » de motifs végétaux, de feuilles d'arbres, d'ornements géométriques ; l'imitation du marbre et de riches tissus couvre les pilastres de l'arc. On s'aperçoit que cet ornement a été conçu pour contribuer à la création d'une atmosphère particulièrement solennelle et pour « encadrer » l'essentiel : la conque de l'abside avec la *Déisis* triomphante. Le décor du *templon* qui remplace ici, en quelque sorte, l'arc triomphal présente quant à lui un répertoire qui lui est habituel[28].

La deuxième couche de peintures de l'église de Nesgun, datée du XIIe siècle, constitue un autre exemple, plus tardif, qui mérite d'être évoqué ici. Il s'agit d'un type de production différente des œuvres exécutées par l'atelier de T'evdoré. Cette distinction s'observe dans le principe d'organisation de l'ensemble où le nombre de scènes augmente considérablement et où leur distribution devient plus complexe. La voûte de l'église présente quatre scènes

28. À partir du XIe siècle, dans le répertoire des *templa* géorgiens, on note un intérêt particulier pour les scènes du cycle christologique, mais les images les plus fréquentes sont celles des saints et des archanges, en buste (Č'ašleti, Goni, Aténi) ou en pied (Xovlé, C'erovani), voir : N. IAMANIDZÉ, *Les installations liturgiques sculptées dans les églises de Géorgie (VIe-XIIIe siècles)* (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 15), Turnhout 2010, p. 146, 170-183.

du cycle christologique : l'Annonciation (dans la partie nord-est), la Nativité et la Présentation du Christ au Temple (dans l'angle sud) suivies par le Baptême (dans la partie nord-ouest), la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem (deuxième registre), l'Anastasis et la Dormition de la Vierge (troisième registre), sur le mur nord. La Cène et la Pentecôte sont rassemblées sur la paroi sud. Les deux grandes fenêtres aménagées au niveau du deuxième registre de ce mur n'ont pas laissé de place pour les scènes du cycle christologique qui occupent habituellement le côté méridional. Le peintre de Nesgun se permet donc une certaine liberté et place à cet endroit les saints. Étant donné que l'espace des églises de Svanet'i ne suffisait pas pour accueillir des cycles longs, les peintres ont souvent eu recours au même procédé que celui de Nesgun. Quant au mur ouest, il est totalement exclu de l'habituelle narration chronologique du cycle des Douze Fêtes (fig. 6). Les trois scènes qui y prennent place sont liées à la Résurrection : la Résurrection de Lazare – préfiguration de la Résurrection du Christ – qui apparaît dans la lunette, la Crucifixion suivie par les Saintes femmes au Tombeau – accomplissement de la Résurrection – au deuxième registre. Cette organisation des scènes sur le mur ouest en assure la cohérence thématique et lui confère en quelque sorte une « autonomie » par rapport au reste du décor. Cela pourrait rappeler le principe de décoration de certains *templa* sculptés, dont les artistes envisagent le programme en articulant des scènes autour d'un thème[29], ce qui est également le cas ici. À la Résurrection répond directement le décor de la lunette de l'arc absidal, où figure l'Ascension du Christ, représentée à grande échelle (fig. 7a-b). Celle-ci se compose du Christ dans une mandorle portée par des anges volants. La *Déisis* solennelle figurée dans la conque s'inscrit parfaitement dans ce contexte, comme image d'intercession et de prière pour la Résurrection. Le décor de l'arc apparaît ainsi non seulement lié au sanctuaire mais répond directement au programme du mur ouest qui lui fait face.

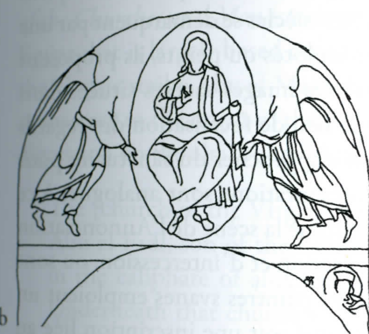


Fig. 6 – Mur ouest, Svanet'i, Nesgun, église du Sauveur (d'aprés Kenia, General Concept, p. 390, fig. 6)

29. Les plus significatifs sont ceux de Šiomg'vomé et de Sap'ara, *ibid.*, p. 193-225 et p. 243.



a



b

Fig. 7 – a, b) Arc absidal, Svanet'i, Nesgun, église du Sauveur (photo et dessin : N. Iamanidzé)

Les monuments des XIIe-XIIIe siècles de Svanet'i fournissent peu de témoignages en raison de leur mauvais état de conservation. Ainsi, l'arc triomphal de l'église des Archanges de C'virmi (XIIe siècle) et celui de P'usd (XIIIe siècle) offraient vraisemblablement une Ascension du Christ, à l'instar de la deuxième couche de l'église de Nesgun du XIIe siècle. Dans les deux cas, des saintes femmes étaient également représentées sur les deux côtés de l'arc : sainte Barbe était identifiable sur le côté sud, l'image de sainte Catherine est toujours visible à C'virmi, mais des archanges du décor de la lunette de l'arc il ne reste qu'une pâle silhouette. Quant aux peintures de l'abside de P'usd, elles étaient déjà complètement effacées dans les années 90 et l'église est pratiquement détruite aujourd'hui[30]. Un autre exemple du décor de l'arc – celui de l'église Saint-Jonas au village de Yenaš (XIIIe-XIVe siècle) – est signalé par Marine Q'enia. L'église offre le répertoire

30. Pour C'virmi : Aladašvili, Alibegašvili et Vol'skaja, *Живописная школа Сванети* (cité n. 10), p. 115 ; N. Aladašvili, K'ristes amag'leba – svanet'is kedlis mxatvrobis gamorceuli t'ema / Ascension – A Distinguished Theme in the Mural Paintings of Svaneti, *Sak'art'velos sidzveleni / Georgian Antiquities* 6, 2004, p. 33-46, ici p. 39. Pour P'usd : M. Q'enia, XII sukunis svanet'is moxatulobat'a programebi [Les programmes des peintures de Svanet'i du XIIe siècle], *Literatura da Xelovneba* 2, 1991, p. 203-220, ici p. 217-220 ; Ead. (Kenia), General Concept of the 12th and 14th Century Murals in Upper Svaneti (Georgia), dans *Λαμπηδών, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* (cité n. 14), t. 1, p. 383-394, 387-388.

traditionnel : la *Déisis*, les Pères de l'Église et les diacres figurés dans l'abside ainsi que presque toutes les scènes du cycle christologique. Sur l'arc triomphal, Q'enia signale l'image inhabituelle du Christ Emmanuel flanqué par les apôtres Pierre et Paul, alors que ce sujet apparaît souvent dans des peintures plus tardives, dans l'abside, au-dessus de l'autel, comme dans l'église de Lag'ami (XIVe siècle), ou placé dans la lunette de la porte d'entrée de l'église, comme dans celle de Svip'i (XIVe siècle)[31].

L'analyse des monuments conservés et documentés laisse apparaître qu'il n'a pas existé un système précis pour décorer l'arc triomphal dans les églises de Géorgie. La partie de l'arc triomphal qui valorise l'accès à l'abside dans les églises de Svanet'i n'est pas aussi développée du point de vue archéologique que celle des églises byzantines. On constate, en revanche, qu'en Svanet'i, comme dans le reste du monde byzantin[32], le décor de l'arc est en lien direct avec celui du *templon* ; en témoigne l'organisation de l'espace ecclésial de l'église de Nesgun, où nous avons l'impression que l'arc « se retire » pour laisser la place au *templon*. Cette observation est d'autant plus importante que les Xe-XIe siècles se démarquent par une évolution particulière du décor des *templa* en Géorgie ; sculptés ou peints, ils proposent un répertoire iconographique varié et un usage original des images sacrées situées dans la partie inférieure du *templon*, la plus accessible. C'est le lieu de focalisation des regards et de concentration des prières des fidèles qui pouvaient s'approcher du sanctuaire pour prier et vénérer les images sacrées. Certaines de ces représentations sont analogues à ce qu'on a l'habitude de voir sur l'arc triomphal byzantin comme la scène de l'Annonciation et les figures de saints qui occupent une fonction de protection et d'intercession, ou sont directement liées à la liturgie[33]. Dans la plupart des cas, les peintres svanes emploient un langage visuel différent, encore plus concis. L'arc reçoit ainsi soit une inscription liée au programme peint, qui en précise le message, soit un décor uniquement ornemental, végétal ou géométrique. Lorsque le décor est plus développé, l'ornementation est en lien direct avec les peintures du sanctuaire et constitue, en réalité, son prolongement. Dans certains cas (comme à Nesguni, XIIe siècle), l'image qui s'impose sur l'arc peut non seulement être liée au sanctuaire mais aussi interagir directement avec le programme du mur ouest. Le décor s'inscrit ainsi dans un programme iconographique développé, fonctionne comme support visuel permettant la transition des compositions théophaniques de l'abside vers le naos et assure de manière harmonieuse la cohérence entre ces deux espaces aux fonctions différentes mais complémentaires.

31. *Ibid.*, p. 390-391.

32. BRODBECK, Arc triomphal, décor et structuration (cité n. 1) ; S. E. J. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – Londres 1999, p. 5-14 ; *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, éd. S. E. J. Gerstel, Washington DC 2006.

33. IAMANIDZÉ, *Les installations liturgiques* (cité n. 28), p. 243-248.

MEN IN WHITE: A MEDIEVAL DESCRIPTION OF A WALL PAINTING IN DEIR AL-KHANDAQ, EGYPT*

Mat IMMERZEEL

As a rule, art historians focus on works of art and substantiate their interpretations with the aid of textual sources. They occasionally also deal with images that have been recorded in literary sources but subsequently lost. One such vanished image is described in *History of the Churches and Monasteries of Egypt*, a 14th-century encyclopedic treatise on Christian Egypt that is largely based on a text from the second half of the 12th century attributed to the Coptic scribe Abu al-Makarim.[1] The chapter dedicated to Deir al-Khandaq, a Coptic monastery to the north of the Fatimid capital of al-Qahira (figs. 1, 2), includes a tantalizing digression on the altar room (*haykal*) of the monastery's church of the Virgin:

> The [church of the Virgin] was on the right hand of the person entering. The sheikh Abu al-Fadl, son of the bishop of Atrib, who was in charge of the diwan of al-Afdal in the caliphate of al-Amir and the vizierate of al-Afdal Shahansah, constructed it. Underneath that church was the tomb of the above-mentioned sheikh and his sons, below the sanctuary. At the foot of the apse of the sanctuary, there were his image and that of his son Abu al-Surur, in white garments with a *ballin* for each, supplicating our Master Jesus Christ—for His is the glory.[2]

* This research was funded by the Netherlands Organization for Scientific Research (NWO) and Leiden University. I would like to express my gratitude to Tineke Rooijakkers for her valuable sugges-
tions and to Maria Sherwood-Smith for her corrections to the English in this article.

** All illustrations are the author's.

1. The manuscript is in two parts, the first of which is in Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 307.
See B. T. A. EVETTS, ed. and trans., and notes by A. J. BUTLER, *The Churches and Monasteries of Egypt and Some*
Neighbouring Countries, Attributed to Abû Sâlih, the Armenian, Oxford 1895. The second part is in Munich,
Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Arab. 2570. See BISHOP SAMUEL, ed. and trans., *Abu al-Makarem: History*
of the Churches and Monasteries in Lower Egypt in the Thirteenth Century, Cairo 1992. For the history and
composition of *History of the Churches and Monasteries of Egypt*, see J. DEN HEIJER, Coptic Historiography
in the Fatimid, Ayyubid and Early Mamluk Periods, *Medieval Encounters* 2, 1996, pp. 67–98, at pp. 77–81;
M. IMMERZEEL, The Renovation of the Churches of Cairo in the Fatimid and Early Ayyubid Periods according
to Abu al-Makarim's *Churches and Monasteries of Egypt*, *Eastern Christian Art* 9, 2012–13, pp. 27–52, at pp. 27–29.

2. BISHOP SAMUEL, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), p. 32, fol. 16b (author's revised translation).

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

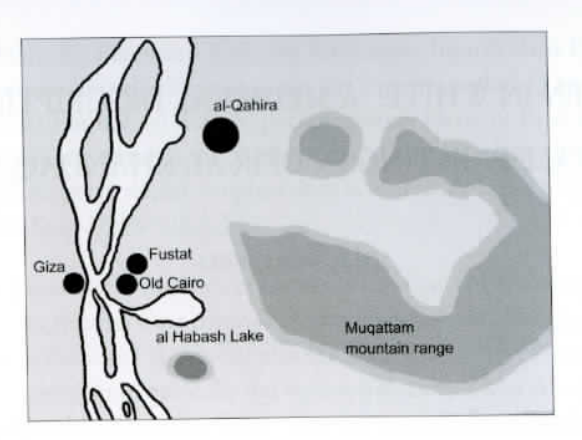


Fig. 1 – Map of the Greater Cairo area

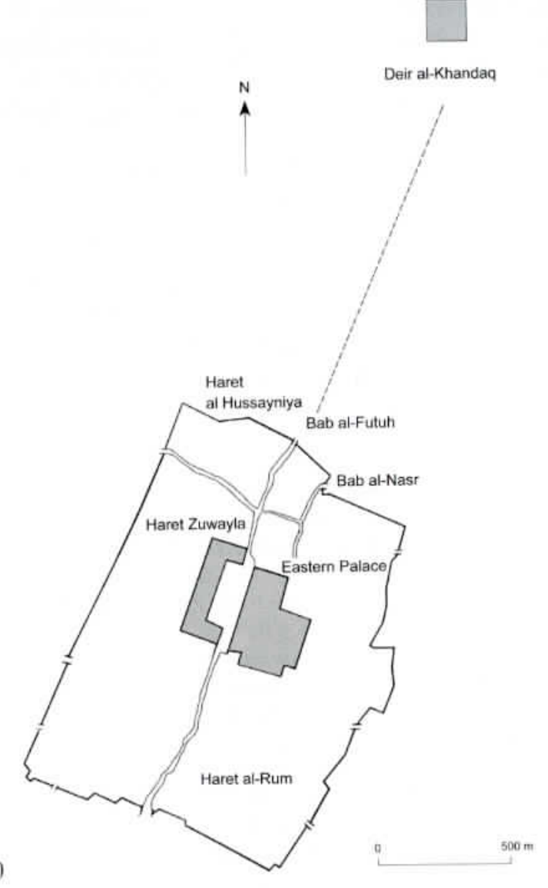


Fig. 2 – Al-Qahira, ca. 1100

Apart from the conclusion that the apse paintings were effigies of the founder and his son, the account also provides striking insight into the political constellation of Fatimid Egypt in the latter part of the 11th century and the first decades of the 12th century. Al-Amir was caliph from 1101 to 1130, and al-Afdal Shahansah served as vizier from 1094 to 1121. The sheikh Abu al-Fadl portrayed in the paintings is known to have been the vizier's secretary, and his professional whereabouts are established between 1078 and 1118. This account provides a gateway for exploring the versatility of the elite Coptic functionaries within the state administration under the Fatimids (969–1171). The discussion here focuses on Abu al-Fadl, the history of Deir al-Khandaq and the paintings that once adorned its churches and tombs, Abu al-Makarim's dwellings and whereabouts, and the prominent position of Christians within the Fatimid bureaucracy. It is against this broad backdrop that the representations described in *History of the Churches and Monasteries of Egypt* are interpreted.

Sheikh Abu al-Fadl

Sheikh Abu al-Fadl Yahya Ibn Ibrahim has been acknowledged in history as one of the most powerful officials in the Fatimid administration around the 11th/12th century. His actions can be reconstructed from several passages scattered in the well-known *History of the Patriarchs of the Egyptian Church* and in *History of the Churches and Monasteries of Egypt*.[3] A brief sketch of the Egyptian political landscape in the period concerned offers insight into the scope of his position.

From the early days of Fatimid hegemony, the rulers largely relied on the experience and know-how of non-Muslim (*dhimmi*) officers, who served as scribes and occasionally attained key positions with direct access to the court.[4] The influence of elite Christian administrators peaked in the late 11th century and the first decades of the 12th century, when viziers of Armenian descent governed the Fatimid caliphate. The rise of Armenian power was prompted by the great unrest caused by the plundering and widespread rebellion of foreign troops in the service of the Fatimids. In 1072, in a final desperate attempt to gain control of the situation, Caliph al-Mustansir (1036–1094) sought the intervention of the Muslim Armenian chieftain Badr al-Jamali. The latter's firm action turned out to be successful; two years later, he was appointed vizier, and his office allowed him to found a highly efficient, secular, and centralized military dictatorship under his guidance. After Badr's death in 1094, his son al-Afdal Shahansah secured Armenian hegemony at the court until he was killed in 1121.[5]

3. For the history and composition of the *History of the Patriarchs*, see den Heijer, Coptic Historiography (cited in n. 1), pp. 69–77.
4. Y. Lev, *State and Society in Fatimid Egypt*, Leiden 1991, pp. 179–198; J. Tagher, *Christians in Muslim Egypt: An Historical Study of the Relations between Copts and Muslims from 640 to 1922*, Altenberge 1998, pp. 93–95.
5. Lev, *State and Society* (cited in n. 4), pp. 43–54.

Abu al-Fadl, the son of the bishop of Atrib, in the Nile Delta, climbed the career ladder under the two successive Armenian viziers.[6] He is first mentioned in the account of the consecration of Patriarch Cyril II in Old Cairo in 1078. Abu al-Fadl officially welcomed Cyril upon his arrival on Rhoda Island and arranged a royal barge to transport the new church leader to the east bank of the Nile. He was naturally suited for this task because he was a prominent Copt himself, but above all because of his position as supervisor (*mutawali*) of the Diwan of the Gates in Misr (Old Cairo) and the Diwan of Industry, which he held during the vizierate of Badr al-Jamali. In 1102 Abu al-Fadl also welcomed Patriarch Macarius II with all honors and arranged a meeting between the new pope and Vizier al-Afdal to prepare Macarius's journey to Alexandria. By then, Abu al-Fadl was at the height of his power. As the vizier's personal secretary, he was "the person who signed in his stead for money and men, and he was in charge of the Diwan of the Council, and overseer of all the Diwans of the Exchequer for all the affairs of the kingdom."[7] Abu al-Fadl's position as the leading notable (archon or sheikh) within the Cairene Coptic community came to the fore in particular with his involvement in 1118 in the protracted selection process leading to the election of a new bishop of Misr, in which matter the lay foremen had a substantial say.[8]

As the account of the professional duties of Abu al-Fadl spans a period of forty years, one can assume that he died not long after he is last mentioned, in 1118. The church of the Virgin in Deir al-Khandaq, in which he was buried, must have been finished by then. It was built between 1101 and 1121. Abu al-Makarim commemorates this public servant as a great benefactor whose generosity toward the church extended from modest gifts to the erection and refurbishment of sanctuaries. Abu al-Fadl usually prayed in the church of St. Onuphrius in the western suburb of Fustat and generously left a dinar for the priest "on account of the pleasure which he took in his ministration and the sweetness of his voice."[9]

The author also credits Abu al-Fadl with the founding of the church of St. George on the upper floor of the church of St. Mercurius (Abu Sefein), near Old Cairo. The church still exists and conceivably offers an idea of how the church of the Virgin in Deir al-Khandaq may have been decorated. The construction of St. George's became urgent when Badr al-Jamali compelled Cyril II to move the papal see to Old Cairo, so that he could consult him whenever needed. Since St. Mercurius's was one of two papal churches in Old Cairo, the other being the church of al-Mu'allaqa, a papal compound was arranged

6. IMMERZEEL, The Renovation (cited in n. 1), pp. 29–32; IDEM, *The Narrow Way: Art and Identity in the Christian Middle East* (Orientalia Lovanensia Analecta 246), Leuven 2016, pp. 77–78.

7. A. KHATER and O. H. E. BURMESTER, ed. and trans., *History of the Patriarchs of the Egyptian Church, Known as the History of the Holy Church*, vol. 3, pt. 1, *Macarius III–John V (AD 1102–1167)*, Cairo 1968, pp. 4–6.

8. *Ibid.*, pp. 32–34.

9. EVETTS and BUTLER, *Churches and Monasteries* (cited in n. 1), p. 115, fol. 34b.

atop the building, with the church of St. George as its principal sanctuary.[10] Today the altar room of St. George's largely preserves the original architectural layout. With an estimated height of about eight meters and an octagonal transition zone consisting of muqarnas corbels, the domed *haykal* has the appearance of an Islamic-style building (fig. 3). In light of the no-less-characteristic Fatimid ornamentation of the carved and painted ceiling and carved wooden screens,[11] one cannot escape the impression that the furbishing of the church reflects the secularized fashionable tastes of the Cairene urban elite. As for the biblical scenes and saintly images, they were painted around 1174/75, in all likelihood by order of the archon and deacon Abu al-Fada'il Ibn Farruj (figs. 3, 4).[12]

Abu al-Makarim and Deir al-Khandaq

Since *History of the Churches and Monasteries of Egypt* is the only source on the church of the Virgin in Deir al-Khandaq, it is worth delving into the life of the author of the original 12th-century text, Abu al-Makarim, and the personal interest he took in this monastic settlement. Sheikh Abu al-Makarim Sa'dallah Ibn Jirjis Ibn Mas'ud lived in the courtyard of the church of the Virgin in Haret Zuwayla, in al-Qahira, at close quarters to the center of political power (see fig. 2).[13] To judge from his treatise's detailed information of events from around 1160 to approximately 1190, he witnessed firsthand the downfall of the Fatimids and the rise of Ayyubid power in the early 1170s.

Deir al-Khandaq, the monastery of the Moat, was founded shortly after the Fatimid conquest of Egypt and subsequent founding of al-Qahira in 969. In recompense for the loss of a monastery dedicated to St. George, which had to make way for the construction of the Eastern Palace, the Coptic community received permission to establish a new monastic settlement across the defensive moat (*khandaq*) to the north of the city. It no longer exists, but was located near the present-day cathedral of St. Mark in Abbasiya, barely two kilometers northeast of Haret Zuwayla (fig. 2).[14] As a regular visitor to the monastery, Abu al-Makarim

10. IMMERZEEL, The Renovation (cited in n. 1), pp. 35–39; IDEM, *The Narrow Way* (cited in n. 6), pp. 76–79.

11. IMMERZEEL, *The Narrow Way* (cited in n. 6), pp. 78, 80, pls. 24–26 (ceiling); A. JEUDY, Élite civile et 'mécénat': le rôle du commanditaire dans le développement des arts et des lettres en Égypte du Xe au XIVe siècle, *Eastern Christian Art* 6, 2009, pp. 51–65, p. 54, pl. 2; B. SNELDERS and A. JEUDY, Guarding the Entrances: Equestrian Saints in Egypt and North Mesopotamia, *Eastern Christian Art* 3, 2006, pp. 105–142, esp. pp. 119–120, pls. 12–14 (sanctuary screen).

12. G. J. M. VAN LOON, *The Gate of Heaven: Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hūrus of Coptic Churches*, Istanbul 1999, p. 20, pl. 4.

13. BISHOP SAMUEL, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), p. 7, fol. 5a.

14. *The Coptic Encyclopedia*, ed. A. S. Atiya, New York – Toronto 1991, col. 814b–815a. Two churches in the vicinity of the cathedral are purported to be the last remnants of Deir al-Khandaq: the Church of St. Michael al-Bahari and the Church of Anba Ruways. The latter is thought to have been the Church of St. George.

Fig. 3 – *Haykal*, church of St. George, upper floor of the church of St. Mercurius



Fig. 4 – Christ Enthroned (heavily repainted), *haykal*, church of St. George, upper floor of the church of St. Mercurius

was well acquainted with its history and infrastructure, to which he devoted twelve highly informative folios of his book. The author was actually one of the many Copts to benefit from the monastery's presence so close to the capital. His wife, Sitt al-Dar, owned a garden outside the eastern wall of the complex that she had inherited from her uncle. It was her husband's task to make sure the waterwheel that irrigated the grounds remained operational.[15]

The monastic complex comprised an impressive number of churches of various denominations. The Armenians living in Haret al-Hussayniya (fig. 2) held the church of St. George, while the church of St. Apoli was allocated to the Syrian Orthodox community of al-Qahira. More important, the monastery also served as a burial ground for Coptic citizens. Deir al-Khandaq owed a great deal to Abu al-Fadl's mediation in obtaining land outside the walls for an extension of its congested churchyard and a garden. The rich and powerful were not, however, interred in the extramural cemetery, but rather in the churches of Deir al-Khandaq, some of which they erected themselves.[16]

15. Bishop Samuel, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), pp. 37–38, fol. 18b.

16. Patriarch Gabriel II (1131–1145) issued a ban on burials in churches, but this prohibition was so strongly contested that its effectiveness seems to have been minimal. Khater and Burmester, *History of the Patriarchs* (cited in n. 7), p. 43; M. N. Swanson, *The Coptic Papacy in Islamic Egypt (641–1517)*, Cairo – New York 2010, p. 74.

One of the first funerary sanctuaries constructed by a high Coptic functionary was the church of St. Mercurius. Built around the 10th/11th century by Sheikh Abu al-'Ala Fahd Ibn Ibrahim, it housed the tombs of the sheikh and his family; their bodies were interred under the southern altar room.[17] Caliph al-Hakim (996–1021) had appointed Abu al-'Ala as supervisor of all the diwans, but he was beheaded in 1003 after he refused to convert to Islam.[18] Another prominent Christian whose final resting place lies at Deir al-Khandaq was the retired Nubian king Solomon. During an unofficial visit to Assiut in 1079, he was recognized and brought to Cairo, where he was received with great honor and developed a warm friendship with Badr al-Jamali. Solomon died the following year and was interred to the right of the entrance to the Armenian church of St. George.[19]

Against this backdrop, the founding of the church of the Virgin comes as no surprise. Naturally, Abu al-Fadl's benevolence was principally inspired by pure self-interest. Like many other Christian notables, he needed an appropriate burial place for himself and his close relatives. This desire also led to the building of a second familial, funeral church in the garden of the church of the Virgin dedicated to the disciples. Erected by Abu al-Fadl's grandson Sheikh Ezz al-Kufah, it housed the tomb of the latter's father, Sheikh Mustafa al-Mulk Abu Yusef, who was Abu al-Fadl's son-in-law.[20]

The Wall Paintings in the Church of the Virgin

What did Abu al-Makarim have to say about the murals in the church of the Virgin, and what might he have omitted? The author briefly sketches the composition of the apse paintings, noting that they consist of the image of Christ and the portraits of the deceased buried inside the altar room. In line with longstanding practice, one would expect Christ to have been featured in the half-dome, enthroned in a mandorla framed by the four living creatures and flanked by two archangels. Interestingly, Abu al-Makarim refers to such a scene in the church of the Virgin of Haret Zuwayla, near where he lived:

> In the niche of that church is an image of our Saviour Jesus Christ, to whom is the glory, on the throne, and the four faces carrying him.[21]

Abu al-Makarim's conscientious description neatly connects with the customary iconography of Christ Enthroned as depicted in the conch of altar rooms, examples of

17. Bishop Samuel, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), pp. 22, 33, fols. 11b–12a, 17a.
18. S. K. Samir, The Role of Christians in the Fātimid Government Services of Egypt to the Reign of al-Hāfiz, *Medieval Encounters* 2:1, 1996, pp. 177–192, at pp. 181–182; Tagher, *Christians in Muslim Egypt* (cited in n. 4), pp. 101–102.
19. Evetts and Butler, *Churches and Monasteries* (cited in n. 1), pp. 270–271, fol. 98a–b.
20. Bishop Samuel, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), pp. 32–33, fol. 16b.
21. *Ibid.*, p. 2, fol. 3a.

which survive in a few churches in Old Cairo. The best-preserved scene is in the southern sanctuary of the church of St. Sergius (Abu Sarga). The stylistic features date this image to the final quarter of the 12th century or the first half of the 13th century.[22]

A similar scene can be found in the *haykal* of the church of St. George on the upper level of the church of St. Mercurius, which was decorated around 1174/75 (fig. 4). The apse paintings in St. George provide a textbook example of the common double composition featuring Christ Enthroned in the half-dome along with the Virgin Enthroned with Child between two archangels. Yet if one accepts that the conch painting in Abu al-Fadl's church complied with this conventional model, there exists the possibility that the comment passed down is incomplete in lacking reference to an image of the Virgin. On closer consideration, the description of supplicants addressing their prayers to Christ is decidedly unusual in this context. Given the dedication of the church to the Virgin, one would expect the supplicants to be portrayed on either side of her. We must assume that this essential detail was omitted from the original text or overlooked in the composition of the 14th-century copy.

However illuminating these marginal notes are, they should not distract from the main focus of Abu al-Makarim's description, namely, the depictions of Abu al-Fadl and his son and the notable importance the author attaches to the figures' apparel. In this respect, other medieval effigies of Coptic laymen might have helped to verify the author's account, but unfortunately no such representations have yet been found.[23] Nevertheless, the portrayal of this pair was not a one-off occurrence. Again, Abu al-Makarim is the only source on this issue, and again, he describes the images of other deceased prominent Copts in Deir al-Khandaq. Two of these portraits were depicted on tombs. One showed Sheikh Mustafa al-Mulk Abu Yussef, the aforementioned son-in-law of al-Fadl, whose tomb stood in the church of the Disciples.[24] The other is a funerary portrait for the tomb of Bishop Zakharious Ibn Arnun of Atrib (d. 1180/81), on the right-hand side of the entrance of the church of St. Philotheus.[25] Moreover, several more effigies were featured in the church of the Three Youths on the upper floor of the church of St. George, representing three high officials of one family who were killed and buried elsewhere in 1147/48.[26]

22. E. S. Bolman, The Medieval Paintings in the Cave Church, Phase Two: Tradition and Transformation, in *The Cave Church of Paul the Hermit at the Monastery of St. Paul, Egypt*, ed. W. Lyster, New Haven – London 2008, pp. 179–207, esp. p. 176, fig. 9.20; P. Sheehan, *Babylon of Egypt: The Archaeology of Old Cairo and the Origins of the City*, Cairo – New York 2010, pp. 17, 106, pls. 16–17.
23. For an exceptional but much earlier donor image in the Red Monastery near Sohag, see E. Bolman, A Donor Portrait and a Painted Gift at the Red Monastery, Sohag, Upper Egypt, in *Egypt 1350 BC–AD 1800: Art Historical and Archeological Studies for Gawdat Gabra*, ed. M. C. Eaton-Krauss, C. Fluck, and G. J. M. van Loon, Wiesbaden 2011, pp. 53–62.
24. Bishop Samuel, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), p. 33, fol. 16b; see also *ibid.*, pp. 14–16, fols. 7b–8a. For the family, see Samir, The Role of Christians (cited in n. 18), pp. 187–188.
25. Bishop Samuel, *Abu al-Makarem* (cited in n. 1), p. 34, fol. 17b.
26. *Ibid.*, p. 28, fol. 14b.

There can be no misunderstanding the function of the funerary portraits of Mustafa and Bishop Zacharious. As their tombs stood in publicly accessible areas, their images were meant to be seen by all churchgoers. To a certain extent, this also applies to the commemorative images in the church of the Three Youths, although its location on the upper floor of St. George's may have limited the number of people who had easy access. By contrast, Abu al-Fadl and his son were depicted in the apse of the altar room of their funerary church. The privilege of being buried below the altar was reserved for the lucky few who could afford the luxury of a self-built sanctuary, but it came with a significant drawback: Presumably, the relatives of the deceased could not freely enter this closed-off space to visit the tombs or stand before the portraits of their much-lamented loved ones, as only clerics could traverse this holy ground. Taking this into consideration, one must deduce that the public visibility of the effigies was of lesser importance to the designers of the apse murals and their respected client than the symbolic integration of the effigies into the situational context of the altar room.

Regarding the occurrence of portrayals of supplicants in sanctuaries, the Byzantine Orthodox pictorial tradition is unambiguous: Only monks and priests were authorized to be eternalized in *proskynesis* in the main composition behind the altar.[27] If one assumes that things were not fundamentally different in the Coptic context, this touches upon the very heart of the matter: Why would Abu al-Fadl, the embodiment of secular power, be featured in the altar room, even if he was interred here? The clue is found in Abu al-Makarim's brief, but important, note on the "white garments with a *ballin*" worn by those portrayed. On closer inspection, this clause was meant to emphasize that the deceased were not depicted in their robes of public office or in an everyday outfit, but very properly dressed with the dignity of participants in the liturgy.

The garments

Multiple Coptic sources attest to the centuries-old prescription of the color white for clerical garments, a tradition followed to the present day. To quote the canons of Pseudo-Athanasius, "The garments of the priests, wherein they celebrate, shall be white and washed."[28] In this regard, the canons of church law compiled by the Cairene notable Safi Ibn al-'Assal, who completed them in 1238, are highly relevant, as his text also specifies the *ballin* as a token of priestly authority:

27. D. Mouriki, The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, in *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter, Vienna 1984, pp. 169–213, esp. pp. 182–183. For representations of Oriental lay donors, see M. Immerzeel, *Identity Puzzles: Medieval Christian Art in Syria and Lebanon* (Orientalia Lovanensia Analecta 184), Leuven – Paris – Walpole, pp. 161–166.

28. W. Riedel and W. E. Crum, ed. and trans, *The Canons of Athanasius of Alexandria*, Amsterdam 1973, p. 31.

9. The clothes in which they celebrate the liturgy should be white, suitable to the priests, and not coloured.
10. The dress of the priest in liturgy should be distinguished from that of the laymen.
11. These clothes should come down to the feet of the priests and there should be *balālīn* present on their shoulders.[29]


Fig. 5 – St. Thouan (before restoration), south wall of the nave, church of St. Anthony, monastery of St. Anthony

What, however, is a *ballin*? The studies of Karel Innemée and Tineke Rooijakkers on ecclesiastical vestments in the Coptic tradition lay bare the intricate complexity and deficiencies of the terminology employed in written sources that discuss the ritual garments of the clergy and prelates. What is certain is that the Coptic term *ballin* derives from the Latin *pallium* (πάλλιον, in Greek, and also called an *omophorion*), a long silk or woolen scarf that prelates wore over the *phelonion*, or *burnus*, the two ends hanging down from their shoulders.[30] More interestingly, the term is also regularly applied to designate the long stole worn over the *sticharion* of priests, commonly known as *epitrachelion*, with the two ends hanging down over the chest but draped differently. Medieval representations of Coptic ministers are scarce, but one instance is included in the decoration program of the monastery of St. Anthony (Deir Anba Antonius) dated to 1232/33.[31] The badly damaged image features the priest saint Thouan, whose name is probably a misspelling of Noua. He is depicted wearing a tunic (*sticharion*), cape (*phelonion*), and a scarf, which can be interpreted as a *ballin* (fig. 5).

29. F. 'Awad, ed., *Al-Mağmū' al-Ṣafawy*, Cairo 1908, p. 123; translation in C. T. Rooijakkers, *Dress Norms and Markers: A Comparative Study of Coptic Identity and Dress in the Past and Present*, PhD diss., Vrije Universiteit Amsterdam 2015, p. 287; see also W. A. Hanna, trans., *Al-Magmou al-Safawy*, St. Louis 1996, www.zeitun-eg.org, accessed 23 January 2015, p. 56.

30. K. C. Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, Leiden 1992, pp. 39–42; for the Byzantine *omophorion*, see W. T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012, pp. 15–16.

31. P. van Moorsel, *Les peintures du Monastère de Saint-Antoine*, 2 vols., Cairo 1995–97, vol. 1, pp. 125–126, vol. 2, pls. 61–62; E. Bolman, Theodore, "The Writer of Life" and the Program of 1232/1233, in *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, ed. E. Bolman, Cairo – New Haven 2002, pp. 37–76, esp. p. 47, fig. 4.16.

The latter garment is draped around his neck, with one end hanging down from his right shoulder.

At first sight, this information seems to furnish sufficient evidence to confirm that Abu al-Fadl and Abu al-Surur were depicted as priests, but this would be a premature conclusion. To complicate matters, a passage in the canons of Benjamin I seems to suggest that the *ballin* was also part of the liturgical outfit of deacons:

> Qu'un prêtre ne monte pas à l'autel sans avoir revêtu son *pallium* d'abord, avant d'offrir l'encens. Qu'un diacre, quelqu'il soit, ne communie pas sans se revêtir de l'*épomis*, alors c'est un *pallium*.[32]

The interpretation of the diaconal *epomis*, or *apomis*, is problematic, as it is referred to in just a few sources.[33] A more common designation for the scarf worn by both deacons and priests is *orarion*, which in the case of deacons was draped in various ways and worn over their *sticharion*.[34] Was *epomis*, then, another name for this same garment? Given the risk of becoming entangled in an endless academic discussion on the terms transmitted in the literary sources, one must realize that depending on the message they intended to convey, contemporary authors were perhaps also inclined to avoid the use of specific, and therefore distracting, terms. In this light, Abu al-Makarim's notion of the *ballin* should perhaps be regarded as a collective term to cover the various, but nevertheless very similar stoles worn by priests and deacons.

If one supposes that the reading here of the author's observations on the outfit worn by Abu al-Fadl and his son as a clear-cut allusion to a clerical or diaconal role is correct, how does this relate to Abu al-Fadl's undisputed position as a leading public servant and authority within the Coptic community? In the first place, the possibility that he assumed a position he did not deserve can be excluded. The canons of Safi Ibn al-'Assal are categorical on this point: It was prohibited to dress as a priest if one were not a priest,[35] and one can safely assume that this rule also extended to deacons. In the medieval Middle East, however, it was by no means unusual for highly esteemed members of Christian, Jewish, and Muslim communities to combine everyday duties with religious tasks.[36] In practice, the doings of the prosperous Coptic lay elite were fully intertwined with the structure and function-

32. R.-G. Coquin, *Livre de la consécration du sanctuaire de Benjamin*, Cairo 1975, pp. 154–157; Innemée, *Ecclesiastical Dress* (cited in n. 30), p. 39.

33. Innemée, *Ecclesiastical Dress* (cited in n. 30), pp. 48, 55; Rooijakkers, *Dress Norms* (cited in n. 29), p. 288.

34. Innemée, *Ecclesiastical Dress* (cited in n. 30), pp. 45–46.

35. 'Awad, *Al-Mağmū' al-Ṣafawy* (cited in n. 29), p. 374; Hanna, *Al-Magmou al-Safawy* (cited in n. 29), p. 175.

36. A. Sidarus, The Copto-Arabic Renaissance in the Middle Ages: Characteristics and Socio-Political Context, *Coptica* 1, 2002, pp. 141–160, esp. p. 155.

ing of the church. Not only did the notables spend their fortunes on the renovation and furbishing of church properties,[37] but many also volunteered as deacons, or less often, as priests, preferably in the church they had founded or patronized from their own resources. Moreover, some archons liberally contributed to the modernization of the church and the recording of its history, whereas others even served as popes.[38] To mention a few illustrative instances, the 11th-century historian Mawhub Ibn Mansur Ibn Mirrarrij, who initiated the compilation of the *History of the Patriarchs*, was a wealthy and prominent notable from Alexandria who simultaneously acted as a deacon and the keeper of the skull of St. Mark.[39] In Old Cairo, the archon Abu al-'Ula Ibn Tarik combined his career as a highly respected, erudite scribe with diaconal duties in the papal church of St. Mercurius. He later headed the Coptic Church as Patriarch Gabriel II from 1131 to 1145.[40] Another deacon from the ranks of the notables was Abu al-Fada'il al-Farruj. Known as the person who generously contributed to the renovation and decoration of the papal compound on the upper floor of St. Mercurius in the 1170s, he earned his living as the secretary of a Kurdish emir.[41] Finally, Sheikh Nashu' Abu Shakir, a prominent theologian, historian, and linguist, was ordained a deacon at the papal church of al-Mu'allaqa in 1260.[42]

The sources are not conclusive on this matter, but in terms of devotion and responsibility toward the community, these busy persons quite understandably preferred to serve in a more minor capacity, such as a deacon, rather than invest in the time-consuming daily duties inherent to priesthood. Furthermore, the diaconal functions of notables perhaps bestowed an honorary status that allowed them to limit their input to special occasions. Be that as it may, there is every reason to believe that Abu al-Fadl and Abu al-Surur contributed their share to the ritual performances in their family church as deacons, probably on an ad-hoc basis. Although the Coptic public was acquainted with this custom, how would they have reacted to depictions of leading lay figures in this capacity, as eternal concelebrants of the liturgy, so to speak? Imagining Abu al-Makarim's position, recording the history of the church of the Virgin as a lay foundation, it seems likely that he worried that his readers might misunderstand the wording of his actual observations as an endorsement of an ostensible infringement of sacredness. In anticipation of their irritation, he cleverly found a way out of this predicament by inserting the clause on the figures' dress as a self-explanatory justification of the fact that they were fully entitled to be depicted there.

37. Immerzeel, *The Narrow Way* (cited in n. 6), pp. 54–60; Jeudy, Élite civile (cited in n. 11), pp. 51–65.

38. Immerzeel, *The Narrow Way* (cited in n. 6), pp. 60–62.

39. den Heijer, Coptic Historiography (cited in n. 1), pp. 69–73; Swanson, *The Coptic Papacy* (cited in n. 16), pp. 61–66.

40. Khater and Burmester, *History of the Patriarchs* (cited in n. 7), pp. 39–41; Swanson, *The Coptic Papacy* (cited in n. 16), pp. 67–68.

41. Immerzeel, *The Narrow Way* (cited in n. 6), pp. 78–79.

42. *Ibid.*, p. 62.

Conclusions

As firsthand testimony about medieval Egypt, Abu al-Makarim's *History of the Churches and Monasteries of Egypt* constitutes a phenomenal source of information on the history of Christian buildings and the actions of the people who undertook to erect them. On the human level, it is quite natural that the writer attached great importance to documenting Deir al-Khandaq, which was more or less his second home. The thought that the man who so assiduously recorded the many aspects of this monastery also cultivated his wife's vegetable garden outside its eastern perimeter wall creates a very vivid picture. One can imagine him walking or riding a donkey from his house in Haret Zuwayla to the monastery while pondering how to proceed with his real life's work—a complete encyclopedia on the churches and monasteries of his community.

This does not mean, however, that the account leaves nothing to be desired when it comes to consistency. Quite often, one must read between the lines to find useful information, and consulting other textual sources and extant works of art is indispensable. To judge from the example of the description of the apse mural in the church of the Virgin, the implications of Abu al-Makarim's concise clause on the apparel of the two figures depicted can only fully be appreciated if all the options are pieced together. In determining why he did not simply describe them as deacons, or less probably priests, one should bear in mind that he probably had no access to firsthand information that would have confirmed what he surmised on the basis of what he saw on the spot. Believing that his contemporary readers would understand his allusion, he limited his remarks to his objective observations.

Indirectly the author also makes clear that Deir al-Khandaq served as an important burial ground for the crème de la crème of Coptic society. It would be worthwhile exploring the similarities and differences between the funerary churches they erected and the mausoleums of the well-to-do Muslims in cemeteries, such as the one outside Bab al-Nasr (fig. 2). Other topics for future research include the allusions in *History of the Churches and Monasteries of Egypt* to a modest, though highly relevant variety of portraits in Deir al-Khandaq. Evidently, the tomb effigies in the church of the Disciples and that of St. Philotheus, as well as the commemorative portraits in the church of the Three Youths, are of a different nature from the images in the church of the Virgin, which can clearly be labeled donor portraits. Although these images have not survived, extending this research to include the occurrence of similar effigies in other parts of the Eastern Mediterranean seems a promising new avenue to explore.

To conclude, it appears that the chronicler limited his interest in works of art only to instances that strengthened his argument. Yet his silence on other decorative programs should not be understood to mean that there were none in the other churches in Deir al-Khandaq. In all likelihood, the presence of biblical scenes, saints, and portraits was the rule rather than the exception. The merit of Abu al-Makarim is that he provides a glimpse of the tip of the iceberg.

« PIERRES VIVANTES »

SUR LA REPRÉSENTATION DES IDOLES DANS LA PEINTURE PALÉOLOGUE

Ivana Jevtić

Plusieurs sources textuelles permettent de comprendre les attitudes des Byzantins à l'égard de leur passé antique et notamment de la statuaire cultuelle païenne qui, ayant traversé les siècles, marque leur environnement. Dès l'époque médiobyzantine, l'iconographie mettant en scène la chute des idoles reflète plus précisément ces attitudes[1]. Fondé sur des passages bibliques, hagiographiques ou liturgiques, qui décrivent la destruction d'idoles païennes ou dénoncent l'adoration de faux dieux, ce thème est élaboré principalement dans les manuscrits médiobyzantins mais connaît un nouvel essor dans la peinture murale à l'époque paléologue[2]. Ainsi, les miracles de saint Nicolas et de saint Georges incluent la destruction des idoles que la peinture paléologue représente en détail dans les illustrations de la vie de ces deux saints[3].

1. En avril 2007, j'ai présenté ce sujet dans le cadre du séminaire de Mme Catherine Jolivet-Lévy à l'EPHE. À l'époque, ses questions et ses commentaires m'ont beaucoup aidée à en faire un chapitre de ma thèse de doctorat. Le choix de ce thème pour ce volume est une façon de remercier Mme Jolivet-Lévy pour son aide et son soutien au cours de mes études doctorales à Paris. Depuis ma thèse, les travaux de Mme Béatrice Caseau ont enrichi mes réflexions sur la représentation des statues païennes dans l'art byzantin et je tiens à la remercier de les avoir partagés avec moi.

2. L'Ancien Testament met en garde à de nombreuses reprises contre le déchaînement de la colère divine que suscite le péché de l'idolâtrie et les différents passages vétérotestamentaires décrivent la chute des idoles. Les saints renversent les temples et brisent les idoles, un devoir chrétien qui constitue un épisode important de leur vie. Les homélies et les hymnes mentionnent également cette destruction. H. Delehaye, *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles 1921, p. 299-300 ; K. Majewski, L'iconographie et la destruction des temples, des statues des dieux et des monuments des souverains dans le monde gréco-romain, *Archeologia* 16, 1965, p. 63-80.

3. Sur l'iconographie de la destruction d'idoles dans les cycles peints de saint Georges, saint Nicolas et leurs Vies, voir J. Myslivec, Svatý Jiří ve východokřesťanském umění (avec résumé en français), *BSl.* 5, 1933-1934, p. 304-370 ; T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, PhD, New York University, 1977, p. 225-236 ; N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1983, p. 130-133. Sur les cycles de vie de ces deux saints en général, voir H. Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996, p. 169-193.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Dans le cycle de l'Enfance du Christ, les idoles tombent à terre dans la scène de l'arrivée de la Sainte famille en Égypte et dans l'illustration de l'hymne Acathiste de la Vierge (stance XI), selon la prophétie d'Isaïe : « Les idoles de l'Égypte tremblent devant Yahvé » (Is 19, 1)[4]. Enfin, le songe de Nabuchodonosor offre l'occasion de représenter la statue que le roi a vue en rêve, présage de l'avènement du Messie (Dn 2, 31-35). À partir de ces quatre thèmes iconographiques, nous allons analyser comment les artistes paléologues représentent les idoles. Si la statue antique, qui fait référence aux dieux et cultes païens, incarne l'idée de l'idole[5], nous allons nous interroger sur la façon dont les artistes paléologues traitent ce type de représentation et sur les similitudes entre ces images et les statues.

Cette problématique rejoint des questions déjà soulevées sur les attitudes des Byzantins à l'égard des statues antiques, en particulier celles de Constantinople, qui ont retenu l'attention des chercheurs et suscité des réactions différentes[6]. L'historiographie est particulièrement riche pour l'époque protobyzantine, marquée par la méfiance et par la volonté de destruction de la statuaire antique pour signifier la victoire du christianisme sur le paganisme[7]. Entre le VIIIe et le XIIIe siècle, la littérature byzantine révèle que l'ancienne hostilité a évolué vers une perception des statues comme objets talismaniques à grande capacité oraculaire qui inspirent la crainte et la méfiance[8]. Quant aux représentations, Cyril Mango a montré comment les images des statues reflètent le rapport des Byzantins avec le passé et l'art païen[9]. Cependant,

4. Sur la chute des idoles dans le cycle de l'Enfance du Christ et l'hymne Acathiste, voir J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, dans *The Kariye Djami. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, éd. P. A. Underwood, Princeton 1975, p. 163-177, ici p. 183 ; Ead., L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami, *Byz.* 54, 1984, p. 648-702, ici p. 687 ; E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes 1992, t. 1, p. 147-149.

5. D'une manière générale, une idole est la représentation d'une divinité (figure, statue) adorée comme la divinité elle-même. Pour une vision globale de l'image de l'idole dans l'art médiéval, voir K. Wessel, Idole, *RbK* 3, p. 318-326.

6. H. Saradi-Mendelovici, Perceptions and Literary Interpretations of Statues and the Image of Constantinople, *Byzantiaka* 20, 2000, p. 66-73 ; B. Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance, dans *Faire parler et faire taire les statues*, éd. Y. Riviere, Rome (à paraître), p. 340-366. Sur la collection des statues à l'Hippodrome de Constantinople maintenue en place ensemble jusqu'au XIIIe siècle : S. Guberti-Bassett, The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople, *DOP* 45, 1991, p. 87-96.

7. H. Saradi-Mendelovici, Christian Attitude toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries, *DOP* 44, 1990, p. 47-61 ; Ead., *Aspects of the Classical Tradition in Byzantium*, Toronto 1995.

8. A. Cameron et J. Herrin, *Constantinople in the Early Eighth Century. The Parastaseis Syntomoi Chronikai* (Columbia Studies in the Classical Tradition 10), Leyde 1984 ; G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des « Patria »*, Paris 1984 ; L. James, 'Pray not to Fall into Temptation and Be on Your Guard': Pagan Statues in Christian Constantinople, *Gesta* 35/1, 1996, p. 12-20.

9. C. Mango, Antique Statuary and the Byzantine Beholder, *DOP* 17, 1963, p. 55-75 ; Id., Attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaines, dans *Byzance et les images*, éd. A. Guillou et J. Durand, Paris 1994, p. 97-120.

la plupart des études sur le sujet ne vont pas au-delà du XIIe siècle. Hormis les écrits de Théodore Métochitès[10] et de Manuel Chrysoloras[11], les attitudes envers les statues anciennes semblent moins étudiées pour l'époque tardive qu'aux périodes antérieures. Or la relation avec ce passé est un trait caractéristique de l'époque paléologue, dont la peinture témoigne d'un nouvel intérêt pour l'art antique ; la sculpture montre un renouveau des formes plastiques et les remplois des reliefs anciens deviennent plus fréquents[12]. Enfin, on n'a pas encore prêté suffisamment d'attention aux représentations des statues cultuelles païennes, élaborées dans la peinture paléologue au sein du thème de la chute des idoles ; leurs spécificités méritent d'être étudiées de manière approfondie dans le contexte culturel et religieux de cette époque.

Dans le but de contribuer à combler cette lacune, notre analyse part de l'aspect formel des représentations des idoles et prend en considération les traits qui caractérisent leur apparence pour cerner de plus près leur relation avec les statues des divinités païennes. Comment les artistes paléologues abordent-ils ce type de représentation symbolisant la vie religieuse païenne que le christianisme avait abolie plusieurs siècles auparavant ? Quels sont les enjeux symboliques de ces représentations à l'époque tardive ? Enfin, comment expliquer l'importance que ce thème acquiert dans la peinture paléologue ?

L'image d'une idole dans la peinture paléologue n'est pas uniforme et il est possible de distinguer deux types de représentations. D'un côté, les idoles peuvent reproduire plus ou moins fidèlement l'apparence d'une statue humaine dressée sur une colonne, le corps figé, debout de face ou de profil. Dans la scène de saint Nicolas détruisant les idoles dans l'église de Boiana (1259), la représentation particulièrement convaincante de la statue féminine, dressée sur une colonne, en constitue un excellent exemple[13]. Dans l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid (1295)[14], aux Saints-Apôtres de Thessalonique (après 1315)[15], dans l'église de la Vierge Hodègètria de Peć (avant 1337)[16] et à Dečani (1348)[17], les idoles en forme de statues, également perchées sur des colonnes, apparaissent dans la composition de Daniel interprétant le songe de Nabuchodonosor.

10. P. Magdalino, Theodore Metochites, the Chora and Constantinople, dans *The Kariye Camii Reconsidered*, éd. H. Klein, R. Ousterhout et B. Pitarakis, Istanbul 2011, p. 169-187.

11. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, p. 250-252.

12. N. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout 2013, p. 157-161.

13. Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 132, fig. 10. 14.

14. G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie. 3, Album*, éd. A. Frolow, Paris 1962, pl. 13, 1 ; C. Grozdanov, О живопису на северном зиду нартекса. Богородице Перивлепте (Светог Климента) у Охриду (avec résumé en anglais), *Zograf* 36, 2012, p. 109-114, ici p. 109-110, fig. 1.

15. C. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, p. 76.

16. J. Radovanović, Сан цара Навуходоносора и пијанство Нојево у припрати Пећке патријаршије, dans Id., *Иконографска истраживања српског сликарства XIII-XIV века*, Belgrade 1988, p. 30-34.

17. V. Petković et D. Bošković, *Манастир Дечани* (avec résumé en français), Belgrade 1941, t. 2, pl. CCLXVII ; V. Milovanović, Старозаветне теме и Лоза Јесејева, dans *Зидно сликарство*



Fig. 1 – Saint Georges détruisant les idoles, Staro Nagoričino, église Saint-Georges (d'après B. Todić, *Serbian Medieval Painting*, Belgrade 1999, pl. XX)

Une autre variante iconographique est celle de l'idole représentée comme une minuscule figure humaine, nue, esquissée de manière simple, dont les contours du corps sont parfois peu précis. À Staro Nagoričino (1316-1318)[18] (fig. 1), le dessin de ces figurines permet de reconnaître une anatomie humaine, comme à l'église de Donja Kamenica (fin du XIVe et début du XVe siècle) où l'on caricature même leur visage en peignant un gros nez, des yeux écarquillés et des cheveux en désordre[19]. À Gračanica (1319-1321)[20], au Saint-Sauveur-in-Chora à Constantinople (1316-1321)[21] (fig. 2) ou dans le cycle de saint Georges à Dečani (fig. 3)[22], les idoles se transforment en silhouettes presque amorphes et ressemblent à des poupées sans visage et sans sexe.

Les attitudes et les postures des idoles varient ainsi que leur apparence. L'appartenance à l'un des deux types de représentation détermine la posture de l'idole. D'une part, l'idole peut être rigide comme une véritable statue. La déesse de Boiana illustre cette variante (fig. 4)[23] tout comme une idole dans la Fuite en Égypte à Kalenić (*ca* 1413), peinte de profil, droite, perchée sur une colonne[24]. D'autre part, l'aspect immobile peut être abandonné pour représenter les idoles comme des créatures animées qui se mettent en marche. Certaines peuvent même participer à la narration en s'adressant aux saints avant de se briser, élément fondé sur l'hagiographie, que les artistes paléologues incluent parfois avec beaucoup de vivacité et d'imagination[25]. L'effondrement de l'idole peut être figuré de manières diverses : l'impression de déséquilibre est renforcée lorsque les genoux sont fléchis, le torse incliné, et lorsque les figurines ne se tiennent que sur une seule jambe ou tombent en arrière. Souvent terrifiées par leur destruction imminente, les idoles tentent de se sauver en essayant de se protéger la tête, se jetant par terre ou sautant en tous sens.

манастира Дечана : грађа и студије / Mural Painting of Monastery of Dečani: Material and Studies, éd. V. Djurić, Belgrade 1995, p. 213-241, ici p. 215-216.

18. Mark-Weiner, *Life of St. George* (cité n. 3), p. 233, fig. 24 ; B. Todić, *Старо Нагоричино* (avec résumé en français), Belgrade 1993, p. 113, fig. 60.

19. B. Živković, *Доња Каменица. Цртежи фресака / Donja Kamenica. Les dessins des fresques*, Belgrade 1987, dessin VII, 18.

20. Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 131, fig. 22. 8 ; B. Todić, *Грачаница : сликарство*, Belgrade – Priština 1988, p. 134.

21. P. Weiss, *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul. Theologie in Bildern aus spätbyzantinischer Zeit*, Stuttgart – Zürich 1997, fig. 51.

22. Petković et Bošković, *Манастир Дечани* (cité n. 17), t. 2, pl. CI ; Mark-Weiner, *Life of St. George* (cité n. 3), p. 234 ; I. Djordjević, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића / Wall-Paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era*, Belgrade 1994, p. 89, 151-152 ; B. Popović, Програм живописа у капели Пеђпала, dans *Зидно сликарство манастира Дечана* (cité n. 17), p. 451-468, ici p. 464, fig. 11.

23. Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 132, fig. 10. 14.

24. D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995, p. 159, dessin 153.

25. Delehaye, *Les Passions des martyrs* (cité n. 2), p. 300.



Fig. 2 – La Fuite en Égypte, Istanbul, Saint-Sauveur-in-Chora (d'après Weiss, *Die Mosaiken*, fig. 51)

Un procédé très répandu pour exprimer la chute est la figure représentée la tête en bas. L'idole est ainsi précipitée tête et bras les premiers, mains tendues en avant pour amortir la chute, comme si la figure était dotée de vie. Cette attitude rappelle souvent la pose d'un nageur qui plonge ou d'un acrobate effectuant des pirouettes : la tête en bas, les bras en avant et les jambes en l'air. Les idoles de Staro Nagoričino (fig. 1), de Gračanica, du Saint-Sauveur-in-Chora (fig. 2) ou de l'illustration de l'Acathiste à Mateič (1348-1352)[26] et à Dečani (fig. 3 et 5)[27] en sont des exemples parlants. Dans l'église de Donja Kamenica, deux idoles, encore debout aux pieds du Temple, rentrent la tête dans les épaules en essayant d'esquiver le coup de hache[28]. Les idoles que saint Nicolas détruit à Dečani (fig. 5) paraissent moins apeurées car leurs poses n'évoquent pas la fuite. Ces quatre figurines pivotant sur une jambe, sur la pointe des pieds, les bras levés en l'air font plutôt penser à des danseurs. Deux autres statuettes, dont l'une est dotée d'une queue, semblent courir l'une après l'autre comme des satyres ou encore des *putti* espiègles, un autre motif courant dans l'art antique[29]. Des mouvements aussi naturels et convaincants montrent que les artistes n'hésitent pas à attribuer un comportement humain aux idoles. En même temps, certaines représentations revêtent un côté comique qui dévalorise les divinités païennes.

La nudité constitue le point commun de ces représentations, particulièrement caractéristique de leur apparence. Mais cette nudité est abordée de deux manières. Avec son *péplos* retombé sur les hanches et son buste dénudé, la déesse de l'église de Boiana garde la grâce d'une œuvre classique (fig. 4). Sa nudité la rapproche d'une véritable statue en ronde bosse et reflète la beauté formelle des œuvres d'art antiques[30]. Dans le Songe de Nabuchodonosor à l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid, l'aspect sculptural de l'idole est aussi renforcé par sa nudité et sa posture figée sur une colonne. L'artiste varie les couleurs en essayant de rendre chaque partie du corps dans le matériau approprié[31], en adéquation avec l'inscription tirée du livre de Daniel (Dn 2, 31-33) et placée à côté de l'idole : « Le roi vit en rêve la grande et terrible statue dont la tête était d'or, la poitrine et les bras d'argent, le ventre et les cuisses de bronze, les jambes de fer, et les pieds de fer et de boue. Une pierre se détacha et frappa

26. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*. 4, *Album*, éd. T. Velmans, Paris 1969, pl. 34, 68 ; E. Dimitrova, *Манастир Матејче*, Skopje 2002, p. 162.

27. Petković et Bošković, *Манастир Дечани* (cité n. 17), t. 2, p. 45, pl. LXXXVII ; J. Lafontaine-Dosogne, Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani : Enfance, Dormition et Akathiste, dans *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, éd. V. Djurić, Belgrade 1989, p. 307-318, ici p. 315 ; G. Babić, Богородичин Акатист, dans *Зидно сликарство манастира Дечана* (cité n. 17), p. 149-158, ici p. 153.

28. R. Ljubinković, Црква у Доњој Каменици, *Starinar* n.s. 1, 1950, p. 53-85, ici p. 77-78, fig. 44 ; Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 132, fig. 24. 8 ; Živković, *Доња Каменица* (cité n. 19), dessin VII, 18.

29. R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles 1969, p. 90-102, fig. 12-35.

30. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1955, fig. 526-27, 636-37.

31. Grozdanov, О живопису на северном зиду (cité n. 14), p. 109-110, fig. 1-2, 4.



Fig. 3 – Saint Georges détruisant les idoles, Dečani, église de l'Ascension (photo : V. Vukićević, Blago Fund)

la statue sur ses pieds de fer et de céramique, et elle les pulvérisa. » Au Saint-Sauveur-in-Chora (fig. 2), à Staro Nagoričino (fig. 1) ou à Dečani (fig. 3), les corps nus des idoles sont d'une carnation claire qui suggère des figurines taillées dans la pierre. Dans le Psautier Tomić (Moscou, Musée historique slav. 2752, daté vers 1360), par exemple, la nuance bleuâtre semble évoquer le métal, probablement le bronze[32]. En revanche, dans toutes ces représentations, la nudité combinée à une anatomie sommaire des figurines et à un comportement sans retenue évoque moins les statues que l'image des êtres hybrides et malveillants, comme les démons. Ce rapprochement entre les idoles et les démons est particulièrement souligné quand les figures sont peintes dans la couleur noire comme c'est le cas dans l'église de la Panagia Olympiotissa à Élasson (1304-1305)[33], à Gračanica ou dans le Psautier serbe de Munich (Munich, Bayerische Staatsbibliothek slav. 4, daté de la fin du XIV[e] siècle)[34]. À titre de comparaison, notons que les démons du Jugement dernier de la Métropole de Mistra (1291/1292 et 1315) constituent des exemples de figurines nues, saisies dans des mouvements dynamiques, comparables aux idoles de Staro Nagoričino ou de Dečani[35]. Pour accentuer cette analogie avec les démons, les artistes ajoutent une petite queue à l'idole comme dans le cycle de saint Nicolas à Dečani (fig. 5)[36], tandis qu'à Gračanica on va jusqu'à remplacer les mains par des pinces de crabe[37]. La nudité devient alors le signe d'une nature corrompue, presque démoniaque, des idoles.

Les idoles sont le plus souvent peintes à très petite échelle par rapport aux autres personnages. En général, cette disproportion semble délibérée pour les mettre en contraste avec les dimensions du saint et évoquer le triomphe sur l'esprit malin. À Dečani, par exemple, saint Nicolas (fig. 5) se tient droit dans son habit d'évêque et occupe presque toute la hauteur de l'image alors que les idoles sont des figures minuscules. Même élevées sur des éléments architecturaux qui ressemblent à des structures antiques, les idoles ne peuvent pas rivaliser avec le saint. L'idole de Boiana est une des rares représentations qui déroge à cette règle car l'artiste a peint une statue de taille humaine (fig. 4). Mais, de manière générale, la taille des

32. Dans le Psautier Tomić, deux idoles bleues tombent des remparts à l'arrivée de la Sainte Famille en Égypte, cf. A. Džurova, *Томичов псалтир / Tomič Psalter*, Sofia 1990, t. 2, fol. 287.
33. Constantinides, *Panagia Olympiotissa at Elasson* (cité n. 4), p. 147-148, pl. 84c.
34. *Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, éd. H. Belting, Wiesbaden 1978, fol. 216r.
35. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra : album*, Paris 1910, pl. 82, 1 ; R. P. H. Greenfield, *Traditions of Belief in Late Byzantine Demonology*, Amsterdam 1988, p. 24-25.
36. Petković et Bošković, *Манастир Дечани* (cité n. 17), t. 2, pl. CCXCII ; Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 131, fig. 34.16 ; S. Kesić-Ristić, Циклус светога Николе, dans *Зидно сликарство манастира Дечана* (cité n. 17), p. 315.
37. Nancy Ševčenko note que les idoles à Gračanica et à Dečani sont munies de pinces de crabe et non de mains, cf. Ševčenko, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 131. Dans le cycle de saint Georges à Nakipari (Géorgie), les idoles sont ailées, trait extrêmement rare dans ce type de représentation, voir Mark-Weiner, *Life of St. George* (cité n. 3), p. 228, fig. 6.

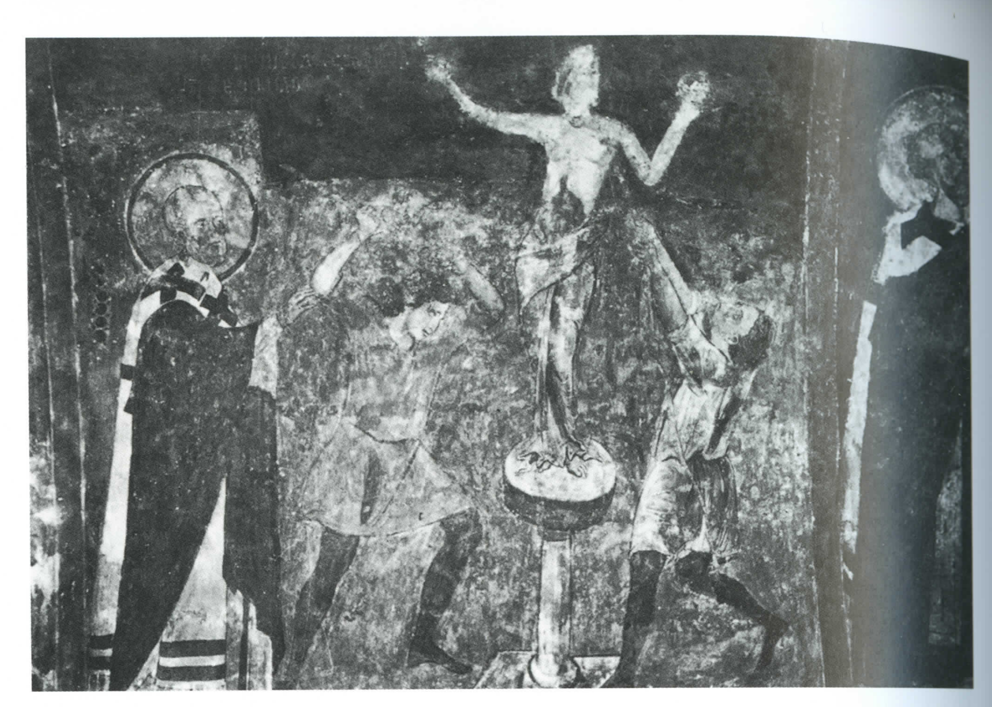


Fig. 4 – Saint Nicolas détruisant les idoles, Boiana, église Saint-Nicolas (d'après ŠEVČENKO, *Life of Saint Nicholas*, fig. 10. 14)

idoles et leur comportement peureux et ridicule les placent en position d'infériorité par rapport aux personnages saints. Même si les artistes multiplient les idoles dans les scènes, allant parfois jusqu'à six figurines, comme à Dečani (fig. 3 et 5), leur puissance n'est pas accrue pour autant et leur défaite semble inévitable.

Si les attributs, les détails vestimentaires et les inscriptions à l'époque médiobyzantine permettent le plus souvent d'identifier les divinités païennes, ces éléments sont rares durant la période paléologue. La déesse à Boiana est coiffée d'un bonnet phrygien et semble tenir des objets dans ses mains (fig. 4). Les idoles de Gračanica, Dečani (fig. 3 et 5) ou Kalenić portent des lances. Toutefois, à la différence des manuscrits médiobyzantins où des attributs comme les armes accompagnent fréquemment les images des idoles, ces éléments restent exceptionnels dans les représentations paléologues[38]. En outre, les idoles ne sont que rarement

38. Cet attribut est probablement influencé par les statues des divinités comme celle d'Athéna à Constantinople, voir R. J. H. JENKINS, The Bronze Athena at Byzantium, *JHS* 67, 1947, p. 31-33, ici p. 31-32, pl. X. Dans la cathédrale de Monreale, une statue féminine tient une lance et un globe dans la représentation de l'exécution de Castus et Cassius, voir E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. 5, Il Duomo di Monreale. I mosaici delle navate*, Palerme 1996, fig. 331, 336-337.

Fig. 5 – Saint Nicolas détruisant les idoles, Dečani, église de l'Ascension (photo : V. Vukičević, Blago Fund)

accompagnées d'une inscription et identifiées par un nom de divinité, même si les textes hagiographiques l'indiquent parfois, à l'exemple de l'épisode de saint Georges détruisant le temple et la statue d'Apollon[39]. L'image doit donc parler d'elle-même ; les idoles ne désignent plus des divinités précises et les statues cultuelles sont devenues des figurines anonymes dépourvues d'une identité propre. Cette absence d'attributs et de noms différencie nos images des représentations médiobyzantines et permet de mieux comprendre dans quel cadre on traite l'image des idoles à l'époque paléologue, ce que nous allons analyser plus loin.

L'idole – la statue cultuelle – est une représentation qui frappe l'imaginaire dans le monde byzantin à toutes les époques. Chargée d'une connotation négative issue de l'Ancien Testament qui condamne la fabrication et le culte des idoles, et renforcée par la polémique des premiers siècles du christianisme, la statuaire suscite des attitudes différentes. La victoire du christianisme sur les traditions païennes a donné naissance à la Chute des idoles, thème iconographique illustré dès l'époque médiobyzantine dans les manuscrits comme dans la peinture monumentale[40].

La peinture paléologue apporte un témoignage précieux sur l'évolution de l'iconographie des idoles et son rapport avec la statuaire antique. Dans l'ensemble, la représentation d'une statue authentique reste plutôt rare et les idoles sont dépeintes comme des figurines dénudées, aux contours flous et à l'anatomie imprécise. Le plus souvent d'une petite taille, les idoles ne se distinguent pas par des attributs particuliers et, à quelques exceptions près, elles adoptent des postures animées, parfois contorsionnées. Au lieu de prendre une pose rigide propre aux statues, elles se meuvent et réagissent comme des êtres vivants et se transforment ainsi en « pierres vivantes ». Loin d'être anodin, ces choix artistiques ont des significations symboliques précises.

La nudité et les mouvements fougueux constituent deux aspects clés des idoles dans nos images. Éléments d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de profane, ces formes picturales, avec d'autres inventions de l'art de l'Antiquité, sont à la fois fascinantes et dérangeantes pour les Byzantins. Souvent perçues comme diaboliques, elles s'opposent aux principes de l'art orthodoxe, ce qui permet de comprendre la particularité de leur mise en images par les peintres paléologues[41]. Les mouvements étranges, en combinaison avec la nudité, présentent les idoles comme un spectacle déplaisant, chargé des connotations négatives qui leur sont attribuées. Si le moine Grégoire, l'auteur de la Vie de saint Basile

39. Mark-Weiner, *Life of St. George* (cité n. 3), p. 227.

40. Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 354-355 ; J. Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illumination*, University Park PA 1992.

41. H. Maguire, The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature, *DOP* 53, 1999, p. 189-205, ici p. 192, 200 ; E. Dauterman-Maguire et H. Maguire, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007, p. 6-9.

le Jeune (Xe siècle), affirme que les idoles dans l'Hippodrome de Constantinople sont corrompues et dégoûtantes dans leur apparence, les peintres procèdent de la même manière[42]. La nudité et l'aspect animé de ce qui est censé être de la matière permettent de considérer ces images comme corrompues, voire diaboliques.

La nudité, mode de représentation caractéristique de l'esthétique gréco-romaine, est condamnée dans l'art byzantin, sauf si elle sert un but chrétien : Adam et Ève sont nus avant le péché originel ; les corps dénudés des saints sont le moyen de mettre en exergue leur ascèse et la mortification de leur chair[43]. Par contraste, la nudité, associée à la statuaire ancienne, au paganisme et à l'idolâtrie, s'impose comme un trait honteux et démoniaque[44]. Dès l'époque protobyzantine, les auteurs insistent sur la nudité indécente des idoles[45], une attitude encore perceptible au début du XIIIe siècle avec le traité sur les statues de Constantinople de Nicétas Chôniatès : la statue d'Athéna sur le Forum de Constantin bénéficie des louanges de l'auteur car elle est représentée entièrement vêtue[46]. Mais la nudité pouvait être aussi source d'humour et de dérision. Les guerriers aux corps légèrement déformés, les *putti* et les autres personnages nus sur les coffrets en ivoire des Xe et XIe siècles démontrent que la nudité et la petite taille produisent des images amusantes et drôles (fig. 6)[47]. Traits que nous reconnaissons dans nos exemples où la nudité relève du désir de réunir les côtés honteux et ridicule de l'idole[48]. L'aspect comique et la moquerie, visibles déjà dans les octateuques byzantins, semblent fortement présents dans les représentations de l'époque tardive où les idoles suscitent plutôt le rire que la peur[49].

Dans l'ensemble, les mouvements des idoles, notamment leurs sauts et culbutes, n'appartiennent pas aux attitudes caractéristiques de la statuaire cultuelle. Ils s'apparentent, en revanche, aux postures débridées des créatures mythologiques mais aussi au mime des acteurs et à la gestuelle grotesque des *grylloi*, tous perçus sous une lumière négative par

42. *The Life of Saint Basil the Younger*, éd. et trad. D. F. Sullivan, A.-M. Talbot et S. McGrath, Washington DC 2014, p. 237 ; Dauterman-Maguire et Maguire, *Other Icons* (cité n. 41), p. 11, n. 27.

43. A. Cutler et A. P. Kazhdan, The Nude, *ODB* 3, p. 1500-1501.

44. B. Zeitler, *Ostentatio Genitalium*: Displays of Nudity in Byzantium, dans *Desire and Denial in Byzantium. Papers from the Thirty-first Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Sussex, Brighton, March 1997*, éd. L. James, Aldershot 1999, p. 185-201 ; Dauterman-Maguire et Maguire, *Other Icons* (cité n. 41), p. 97, 106-107, 125.

45. Maguire, The Profane Aesthetic (cité n. 41), p. 201.

46. Nikétas Choniatès, *De signis*, dans *Nicetae Choniatae Historiae*, éd. A. Van Dieten, Berlin 1975, p. 558 ; Maguire, The Profane Aesthetic (cité n. 41), p. 201, n. 64.

47. *Ibid.*, p. 202, fig. 32-33 ; Dauterman-Maguire et Maguire, *Other Icons* (cité n. 41), p. 109.

48. Sur les textes qui tournent en dérision les pratiques religieuses païennes et ironisent sur le culte rendu aux statues, voir B. Caseau, Rire des dieux, dans *La dérision au Moyen Âge : de la pratique sociale au rituel politique*, éd. E. Crouzet-Pavan et J. Verger, Paris 2007, p. 117-141.

49. Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 364-366.



Fig. 6 – Les figures mythologiques, coffret en ivoire, Baltimore, Walters Art Museum (d'après DAUTERMAN-MAGUIRE et MAGUIRE, *Other Icons*, fig. 108a)

les Byzantins[50]. Ce même air comique est celui des *putti* sur les coffrets en ivoire, avec leurs pas de danse ou leurs chutes en tous sens (fig. 6)[51]. Dans nos images, on remarque souvent des idoles faisant la culbute ou la pirouette. Cette posture dérive des représentations de danseurs et d'acrobates héritées de l'art romain[52] dont l'imaginaire persiste dans l'art byzantin à l'exemple de la statue du Musée archéologique d'Istanbul représentant un athlète nu dans une position analogue[53]. Puis, dans les Tables des Canons, comme celles du manuscrit de

50. DAUTERMAN-MAGUIRE et MAGUIRE, *Other Icons* (cité n. 41), p. 109-115.

51. Citons comme exemples deux coffrets en ivoire du Walters Art Museum représentant les *putti* qui dansent, sautillent ou se tordent dans tous les sens, voir K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Washington 1951, p. 155, 161, fig. 168, 190-191; R. R. RANDALL, *The Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, Baltimore 1985, p. 126, 128, fig. 199-200. Certaines de ces figures sont dérivées de l'imagerie dionysiaque où les ménades et les centaures peuvent adopter des poses plutôt langoureuses, voir MAGUIRE, The Profane Aesthetic (cité n. 41), p. 198, fig. 26, 28.

52. C. LANDES, *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Lattes 1989, p. 125, fig. 2.

53. Datant du XII[e] siècle, voir N. FIRATLI *et al.*, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, p. 18, fig. 33.

Florence Bibl. Marc. gr. Z 540, on observe parfois que des figurines marchant sur les mains servent de base ou de chapiteaux aux colonnes[54]. Enfin, des coffrets en ivoire, par exemple celui du musée du Bargello à Florence, présentent des figures qui font la culbute et des acrobaties comme les idoles de nos images[55]. Ces attitudes sont déjà adoptées dans la Chute des idoles dans les octateuques médiobyzantins[56], une tradition qui continue dans la peinture paléologue où l'on préfère représenter les idoles en train de tomber, ou de sauter comme si elles étaient vivantes. Ces multiples attitudes, à la fois expressives et drôles, sont proches de l'imaginaire d'autres créatures hybrides provenant de l'art antique, comme les *putti* ou les acrobates, et ces analogies sont parlantes[57]. Le comportement est enjoué, presque comique, les mouvements acrobatiques sont fascinants mais éveillent des suspicions car peu naturels: si les statues bougent de cette façon, c'est qu'elles le font par des moyens surnaturels et magiques, ce qui renvoie à la perception de la statue païenne comme le siège des démons.

Dans la Grèce ancienne, on croyait que les statues cultuelles étaient le lieu où résidaient les divinités et la culture populaire polythéiste porte les traces des anciens concepts animistes[58]. Les auteurs de l'Antiquité tardive, païens et chrétiens, partagent la conviction que les statues sont animées[59]. Or, dans le discours chrétien, ces croyances sont diabolisées: les statues sont habitées par des actifs qui les font bouger de manière étrange[60]. Cette présence démoniaque rend les statues dangereuses et leurs mouvements maléfiques[61]. Les sources hagiographiques, comme la *Vie de Porphyre de Gaza* par Marc le Diacre, illustrent ce caractère dangereux de la statuaire païenne en décrivant la chute des statues, liée à la présence

54. I. FURLAN, *Codici greci illustrati della biblioteca Marciana*, t. 2, Padoue 1979, fig. 3. Sur le répertoire des figures comiques du théâtre antique dans les illustrations des psautiers byzantins, voir M. BERNABÒ, Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali, *Zograf* 30, 2004-2005, p. 21-31. De telles figures sont rares dans la peinture paléologue. Citons l'exemple du personnage marchant sur les mains, inclus parmi les acrobates narguant le Christ dans le Couronnement d'épines d'Ivanovo, voir T. VELMANS, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge, *Journal des Savants* 1, 1965, p. 358-412, ici p. 374, fig. 4.

55. MAGUIRE, The Profane Aesthetic (cité n. 41), p. 198, fig. 24.

56. K. WEITZMANN et M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999, p. 212-213, fig. 1038-1042.

57. Les Pères de l'Église s'opposent aussi à la représentation des garçons nus et des *putti*. Le canoniste Théodore Balsamon (XII[e] siècle) prononce un jugement négatif sur les images des *putti* qui manquent de grâce et peuvent causer du mal, voir SARADI, *Aspects of the Classical Tradition* (cité n. 7), p. 31.

58. C. A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford 1992.

59. SARADI-MENDELOVICI, Christian Attitude (cité n. 17), p. 56-57; CASEAU, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 347-348.

60. SARADI-MENDELOVICI, Christian Attitude (cité n. 17), p. 47-61; DAUTERMAN-MAGUIRE et MAGUIRE, *Other Icons* (cité n. 41), p. 42. Le lien entre les démons et la religion païenne se trouve d'ailleurs dans plusieurs passages bibliques, voir GREENFIELD, *Traditions of Belief* (cité n. 35), p. 52-53.

61. CASEAU, Rire des dieux (cité n. 47), p. 122-129.

des démons[62]. La démonologie et les croyances sur l'enchantement des statues, loin de diminuer à l'époque médiévale, augmentent. Les statues peuvent receler de sombres secrets, représenter des talismans ou disposer de capacités oraculaires ; elles continuent à tomber sur les passants de Constantinople, leurs gestes peuvent même établir un lien magique entre elles et un ennemi de l'empire[63]. Le pouvoir surnaturel des démons, derrière l'animation des statues, se reflète dans les représentations artistiques[64] : les idoles courent, dansent, sautent comme des personnes vivantes[65]. Même si leur nudité et leur comportement désordonné les rangent du côté du mal comme les autres représentations des forces maléfiques, les idoles n'inspirent plus la crainte. Leur apparence à l'époque paléologue correspond plutôt à la vision des divinités païennes déchues sur le plan physique et moral et qui, dévêtues, floues, petites et ridicules se plient entièrement à la volonté des personnages saints.

Cette façon de représenter les idoles pose la question de la perception des statues antiques à l'époque tardive, souvent désignée comme la dernière renaissance byzantine. Comme nous l'avons vu, les idoles sont peintes soit comme des créatures animées similaires aux démons, soit comme des véritables statues, bien que cette seconde forme soit moins fréquente. Cette double approche peut refléter deux tendances qui, selon Cyril Mango, marquent les attitudes divergentes à l'égard de la statuaire à Byzance : une attitude populaire, influencée par la superstition et par la croyance dans ces pouvoirs occultes des statues, et une attitude intellectuelle fondée sur l'admiration et le respect pour les statues considérées comme des œuvres témoins d'un art ancien[66]. L'attitude populaire domine même si l'apparence des statues dans les images est plus ridicule que redoutable[67]. L'attitude dite intellectuelle est bien

62. Marc le Diacre, *Vie de Porphyre de Gaza*, éd. et trad. H. Grégoire et M.-A. Kugener, Paris 1930, p. 61-62 ; Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 347.

63. James, Pray Not to Fall into Temptation (cité n. 8), p. 12-20 ; Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 352-360.

64. Les automates à la cour byzantine évoquent la statuaire mise en mouvement par des moyens surnaturels. Même si le mouvement des automates était le résultat du travail humain, ce mouvement pouvait être associé au pouvoir surnaturel des démons, voir J. Trilling, Daedalus and the Nightingale: Art and Technology in the Myth of the Byzantine Court, dans *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, éd. H. Maguire, Washington DC 1997, p. 217-230, ici p. 228-230 ; Dauterman-Maguire et Maguire, *Other Icons* (cité n. 41), p. 44. Sur les connotations données à l'animation des statues par Michel Psellos, voir S. Papaioannou, Animated Statues: Aesthetics and Movement, dans *Reading Michael Psellos*, éd. C. Barber et D. Jenkins, Leyde 2006, p. 95-116.

65. Les idoles dansent et parlent entre elles dans les enluminures illustrant l'homélie sur la Nativité du Christ de Jean Damascène dans le manuscrit Athos mon. Esphigmenou gr. 14, voir S. Pelekanidis *et al.*, *The Treasures of Mount Athos: Illustrated Manuscripts*, Athènes 1975, t. 2, p. 375-376, fig. 374-375.

66. Mango, Antique Statuary (cité n. 9), p. 59. Dans le sillage de Cyril Mango, Anthony Cutler distingue également attitude aristocratique et attitude populaire à l'égard de la statuaire ancienne, voir A. Cutler, The *De Signis* of Nicetas Choniates. A Reappraisal, *AJA* 72, 1968, p. 113-118, ici p. 113.

67. Saradi-Mendelovici, Christian Attitude (cité n. 17), p. 57 ; Caseau, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 365-366.

attestée dès le XIIIe siècle dans les écrits des auteurs comme Nicétas Chôniatès qui illustrent les valeurs classiques, admirées par les élites byzantines[68]. Or la nostalgie du passé et l'esprit d'érudition tourné vers l'Antiquité de Théodore II Lascaris ou de Théodore Métochitès ont peu d'influence sur les représentations des idoles[69]. Si pour Manuel Chrysoloras la contemplation des statues antiques représente une expérience anoblissante, car leur beauté reflète l'esprit suprême du Créateur[70], l'iconographie de la chute des idoles s'attache avant tout à nier le pouvoir de la statuaire païenne au profit de la puissance du saint.

Dans l'église de Boiana, l'image de l'idole déroge à cette règle (fig. 4). Perchée sur une colonne dans un déhanchement séduisant qui souligne sa taille, la déesse s'apparente aux statues d'Aphrodite et se rapproche davantage de l'idéal antique de la beauté féminine que des plus belles représentations de Sémélé, Aphrodite ou Artémis dans les miniatures byzantines. Dans le manuscrit de l'Athos mon. Pantéléimon gr. 6, la statue d'Aphrodite, adulée sur une colonne, parée d'un diadème et vêtue d'un *péplos* qui laisse voir sa poitrine, dérive elle aussi d'une source classique (fig. 7)[71]. Néanmoins, son *contrapposto* raide et son corps plus schématique témoignent d'une stylisation du modèle de départ, contrairement à la déesse de Boiana qui incarne l'élégance d'un modèle antique[72]. Compte tenu des étroites ressemblances du décor de Boiana avec la peinture constantinopolitaine de la première moitié



Fig. 7 – Adoration d'Aphrodite et d'Artémis, Athos, Pantéléimon gr. 6, fol. 164r (d'après Pelekanidis, *The Treasures of Mount Athos*, fig. 313)

68. Nikétas Choniatès, *De signis* (cité n. 46), p. 647-655.

69. Mango, Antique Statuary (cité n. 9), p. 69-70 ; Saradi-Mendelovici, Christian Attitude (cité n. 17), p. 58-59.

70. *Ibid.*, p. 59, n. 132 ; Mango, *The Art of the Byzantine Empire* (cité n. 11), p. 250-252.

71. Pelekanidis *et al.*, *The Treasures of Mont Athos* (cité n. 65), p. 356, fig. 311-313.

72. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (cité n. 30), p. 149.

du XIII[e] siècle[73], le peintre a pu faire partie des artistes itinérants ayant quitté Constantinople après 1204 et il connaissait peut-être les fameuses statues de la capitale byzantine.

On peut même aller plus loin en se demandant si la déesse de Boiana ne reflète pas le pillage des œuvres d'art et des trésors constantinopolitains lors de la prise de Constantinople par les croisés en 1204. Contrairement à la majorité de nos images dans lesquelles le geste du saint entraine la chute d'une idole, à Boiana deux compagnons de saint Nicolas font choir la divinité en tirant la statue par une corde. Le fait qu'on tente de la faire tomber par ce moyen constitue une particularité iconographique que Nancy Ševčenko met en relation avec l'Occident[74]. Cependant, ce détail peut aussi se référer à la réalité historique du sac de Constantinople, marqué par la destruction et la spoliation des antiques[75].

Cette perte des anciennes statues a eu une grande emprise sur Nicétas Chôniatès qui leur a dédié un bref traité, le *De Signis*. Il regrette que les Latins, « ceux qui n'aiment pas la beauté », n'aient pas évité la destruction des « merveilleuses œuvres d'art », c'est-à-dire des statues antiques[76]. Sa description de la statue d'Hélène de Troie est particulièrement évocatrice[77]. L'auteur mentionne ses « bras blancs, les belles chevilles et un cou long », et d'autres détails qui font penser à une statue d'Aphrodite[78], dont peut-être l'idole de Boiana est un bel écho. Dans son interprétation du *De Signis*, Titos Papamastorakis suggère une lecture métaphorique de ce traité, où les descriptions de la destruction des statues constantinopolitaines symboliseraient des événements d'actualité[79]. Pour Nicétas Chôniatès, la fonte des statues et leur capture illustrent la chute de l'Empire. L'auteur ne s'intéresse pas à la superstition qui entoure les statues anciennes, il tient en revanche à leur beauté et à leur symbolisme[80]. L'image de Boiana pourrait refléter une tendance similaire.

73. B. PENKOVA, On the Sources of the Frescoes Style in Boyana Church (1259), dans *The Boyana Church between the East and the West in the Art of the Christian Europe*, éd. B. Penkova, Sofia 2011, p. 248-258.

74. ŠEVČENKO, *Life of Saint Nicholas* (cité n. 3), p. 131. Saint Philippe attaque une statue avec une corde dans une mosaïque de Venise, voir O. DEMUS, *The Mosaic Decoration of San Marco Venice*, Chicago 1988, pl. 8.

75. T. E. A. DALE, Cultural Hybridity in Medieval Venice: Reinventing the East at San Marco after the Fourth Crusade, dans *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, éd. H. Maguire et R. Nelson, Washington 2010, p. 151-192 ; H. KLEIN, Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200-1400, *ibid.*, p. 193-226.

76. Nikétas Choniatès, *De signis* (cité n. 46), p. 649 ; MANGO, Antique Statuary (cité n. 9), p. 68 ; CASEAU, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 366-367.

77. Nikétas Choniatès, *De signis* (cité n. 46), p. 652.

78. Selon Anthony Cutler la description de la statue d'Hélène de Troie correspondrait plutôt à la description de la statue d'Aphrodite, voir CUTLER, The *De Signis* of Nicetas Choniates (cité n. 66), p. 118 ; T. PAPAMASTORAKIS, Interpreting the *De Signis* of Niketas Choniates, dans *Niketas Choniates as a Historian and a Writer*, éd. A. Simpson et S. Efthymiadis, Genève 2009, p. 209-223, ici p. 220-222.

79. PAPAMASTORAKIS, Interpreting the *De Signis* (cité n. 78), p. 217-218, 222-223.

80. SARADI-MENDELOVICI, Christian Attitude (cité n. 17), p. 58-59 ; CASEAU, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 367.

L'idole n'y est pas représentée comme un mauvais esprit mais comme une œuvre matérielle et un bel objet, mis à terre à l'aide de cordes comme la statuaire de Constantinople en 1204. On peut toutefois se demander pourquoi cette sensibilité voire cette compassion envers le sort de la statuaire antique reste une exception à l'époque tardive, période où les images ne montrent pas les idoles comme des objets dignes de considération esthétique, mais soulignent plus volontiers leur nature de divinités déchues.

Les représentations de la Chute des idoles mentionnées ci-dessus sont construites sur le principe de l'opposition. Les protagonistes, c'est-à-dire le prophète, le saint ou la sainte famille d'un côté et l'idole de l'autre, se font face, placés habituellement aux extrémités opposées des compositions. Les moyens picturaux, comme les postures, la nudité et la taille, contribuent à construire la polarité, fondée sur le contraste visuel et symbolique entre le personnage saint et l'idole. Ce procédé artistique est comparable aux formules rhétoriques de la comparaison (*synkrisis*) et de l'opposition (*antithésis*) dont la juxtaposition du saint et de l'idole dans nos images constitue un bon exemple[81]. Le calme et la solennité du saint dignement vêtu sont renforcés par le contraste avec le mouvement débridé de l'idole honteusement nue. Le mouvement ordonné de l'un, expression de la *taxis*, rivalise avec le mouvement désordonné de l'autre, expression de l'*ataxia*, associée à la possession par les démons de ces objets inanimés[82]. La *synkrisis* avec les idoles apeurées qui sautent, lèvent les bras pour se cacher ou tombent, rend l'image du saint plus puissante et met en valeur son pouvoir de neutraliser les démons et de les forcer à abandonner leur emprise sur les statues[83].

En effet, cette apparence donnée aux idoles et l'ensemble des moyens picturaux mis en œuvre soulignent le message principal de la scène : dénoncer l'idolâtrie, illustrer la défaite des dieux et renforcer le pouvoir du saint. L'efficacité des saints contre les démons révèle la proximité avec Dieu et, à l'instar du Christ qui fait sortir le démon du corps du possédé, les saints combattent le mal et l'expulsent des statues[84]. Il n'est donc pas étonnant que, dans ces scènes, la gestuelle des saints s'apparente à celle du Christ : la main tendue, tournée vers l'idole, signifie sa destruction. Les statues peuvent s'animer, mais elles sont soumises au pouvoir des prophètes ou des saints. L'impuissance des idoles, avec une pointe de ridicule

81. H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, p. 53-90 ; ID., The Art of Comparing in Byzantium, *ArtBull* 70, 1988, p. 88-103 ; C. JOLIVET-LÉVY, Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin, dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, éd. C. Heck, Turnhout 2011, p. 171-189.

82. Une antithèse similaire se construit sur le décor des coffrets en ivoire des X[e] et XI[e] siècles avec les contorsions des centaures et des ménades, voir MAGUIRE, The Profane Aesthetic (cité n. 41), p. 198, fig. 22-23, 25-27 ; DAUTERMAN-MAGUIRE et MAGUIRE, *Other Icons* (cité n. 41), p. 135.

83. *Ibid.*, p. 131.

84. MAGUIRE, *The Icon of Their Bodies* (cité n. 3), 185.

et d'humour dans la représentation de leur chute, les place en position d'infériorité par rapport aux personnages saints (fig. 5).

Le thème de la puissance des saints est un héritage antique, de même que la moquerie à l'égard de l'impuissance des idoles[85]. Il est intéressant de voir ces thématiques renouvelées avec force dans la peinture tardive. Le rejet des cultes païens et le renoncement aux idoles ont été une étape majeure de la conversion au christianisme, mais à l'époque paléologue il n'y a plus de raison de manifester ce refus du polythéisme ; la destruction des idoles est un fait passé, une tradition transmise par les textes hagiographiques. Les maigres vestiges de ce monde disparu ne présentent aucun danger, ils constituent même une source d'admiration car ils évoquent un passé glorieux[86]. Quel est donc l'effet escompté de ces représentations et comment faut-il comprendre l'importance accordée à la chute des idoles dans la peinture byzantine tardive ?

Tout d'abord, la question de l'idolâtrie, traitée dans les scènes d'adoration et de destruction des idoles, relatées dans la Bible, les textes apocryphes et les récits hagiographiques, appartient à une problématique plus large qui touche Byzance aussi bien que le monde occidental à la fin du Moyen Âge[87]. Dans le cadre de notre étude, il n'a pas été possible de l'aborder et nous n'allons signaler que quelques orientations qui permettent de mieux comprendre le traitement iconographique de la chute des idoles et sa signification dans l'art byzantin tardif.

Deux phénomènes, qui se profilent dès la fin du XIIIe et le début du XIVe siècle, jouent un rôle déterminant et marqueront toute la période tardive. D'un côté, l'analogie et la complémentarité entre l'Ancien et le Nouveau Testament sont particulièrement mises en avant dans la pensée théologique. Dans un contexte où les associations typologiques sont appréciées, l'iconographie paléologue exploite abondamment les scènes vétérotestamentaires comme préfigurations des personnages et des événements du Nouveau Testament[88]. C'est ainsi que les représentations, comme le Songe de Nabuchodonosor – une des images archétypales de vénération et de destruction des idoles –, apparaissent pour la première fois dans la peinture murale et bénéficient d'un traitement bien plus élaboré qu'auparavant dans les illustrations des manuscrits[89].

85. CASEAU, Faire parler, faire taire les statues à Byzance (cité n. 6), p. 365.

86. Sur le rapport des Byzantins avec le passé antique à l'époque paléologue voir, entre autres, E. FRYDE, *The Early Palaeologan Renaissance (1261-1360)*, Leyde 2000.

87. M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989 ; R. DEKONINCK et M. WATTHEE-DELMOTTE, *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris 2005.

88. MILANOVIĆ, Старозавeтне теме и Лоза Јесејева (cité n. 17), p. 213-241 ; R. OUSTERHOUT, Temporal Structuring in the Chora Parekklesion, *Gesta* 34/1, 1995, p. 63-76, ici p. 70-72 ; P. MAGDALINO et R. NELSON, *The Old Testament in Byzantium*, Washington DC 2010, p. 37-38.

89. GROZDANOV, О живопису на северном зиду (cité n. 14), p. 110-111.

L'hagiographie et le monachisme, d'un autre côté, connaissent un renouveau et exercent une plus forte emprise sur la société byzantine[90]. Sur le plan artistique, ce phénomène se reflète, entre autres, dans l'insertion fréquente des cycles hagiographiques dans le programme des églises. Comme Thalia Gouma-Peterson l'a démontré dans ses recherches sur les cycles narratifs, les illustrations détaillées des vies de saint Georges et de saint Nicolas ont joui d'une popularité sans précédent dans la peinture murale, notamment dans les églises de Grèce et en Serbie médiévale à l'époque tardive[91]. De plus, l'émergence à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle du nouveau format pictural, celui de l'icône-*vitae*, confirme l'importance accrue accordée aux saints et aux représentations de leurs vies[92]. Que ce soit dans la peinture murale ou sur les icônes, les biographies picturales font de la destruction des idoles une activité paradigmatique de leurs héros.

Pour Paroma Chatterjee, la destruction des idoles sur les icônes-*vitae* de saint Georges, par exemple, est tributaire d'une réflexion constante sur la définition de l'image. Bien que le culte des saintes images ait été restauré en 843, l'iconographie de la Chute des idoles sur ces icônes relève des réflexions sur la présence sacrée, incarnée par la représentation, qui vont au-delà du XIIe siècle[93]. Étant donné que les compositions sont structurées de la même manière sur les icônes-*vitae* et dans la peinture murale, il est possible de lire dans la confrontation du saint avec l'idole une réaffirmation du saint comme l'icône authentique de l'Église face à la fausse icône.

Au cours de l'époque byzantine tardive, le climat d'incertitude politique et religieuse grandissante suscite un besoin de preuves solides pour réaffirmer la présence continuelle des saints et de leur protection. Les cycles hagiographiques dans la peinture murale et sur les icônes assurent aux fidèles la présence des saints qui, proches de Dieu, continuent à agir comme leurs intercesseurs[94]. Cette forme de renouveau de l'homme saint peut s'expliquer par les tensions de l'époque où les territoires de l'Empire byzantin mais aussi ceux de ses voisins orthodoxes se trouvent sous la menace de la domination latine ou ottomane[95].

90. R. MACRIDES, Saints and Sainthood in the Early Palaiologan Period, dans *The Byzantine Saint*, éd. S. Hackel, Londres 1981, p. 67-87 ; A.-M. TALBOT, Hagiography in Late Byzantium (1204-1453), dans *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*. 1, *Periods and Places*, éd. S. Efthymiadis, Aldershot 2011, p. 173-195, ici p. 173-180.

91. T. GOUMA-PETERSON, Narrative Cycles of Saints' Lives in Byzantine Churches from the 10th to the Mid-14th Century, *The Greek Orthodox Theological Review* 30/1, 1985, p. 31-44, ici p. 34-40.

92. N. PATTERSON ŠEVČENKO, The *Vita* Icon and the Painter as Hagiographer, *DOP* 53, 1999, p. 149-165 ; T. PAPAMASTORAKIS, Pictorial Lives. Narrative in Thirteenth-century Vita Icons, *Mouseio Benaki* 7, 2008, p. 33-65 ; N. P. ŠEVČENKO, Vita Icons and "Decorated" Icons of the Komnenian Period, dans EAD., *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham 2013, p. 56-69 ; P. CHATTERJEE, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, Cambridge 2014.

93. *Ibid.*, p. 103-110.

94. GOUMA-PETERSON, Narrative Cycles of Saint's Lives (cité n. 91), p. 39-40.

95. TALBOT, Hagiography in Late Byzantium (cité n. 90), p. 175.

La chute des idoles dans les textes et en images fait partie d'un processus de réaffirmation de la religion chrétienne face aux autres formes de croyance, fondée sur la destruction des images de l'autre et sur la revendication d'un nouvel ordre visuel et symbolique. Dû aux circonstances politiques et religieuses de l'époque paléologue, ce processus semble se poursuivre et fait revivre l'intérêt pour les images bibliques et hagiographiques qui marquent le pouvoir des élus de Dieu sur les fausses croyances. Le recours fréquent aux procédés picturaux, comme la nudité et les mouvements exacerbés, réservés dans l'art byzantin à des créatures hybrides et maléfiques, constitue le moyen de célébrer le personnage saint et sa supériorité sur les divinités anciennes et l'idolâtrie. « Pierres vivantes », les idoles sont détruites par l'homme de Dieu, le saint, la vraie icône.

LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE

INTERPRÉTATIONS ET REFLETS DANS L'ART BYZANTIN

Maria KAMBOURI-VAMVOUKOU

La Lutte de Jacob avec l'ange est un thème de l'Ancien Testament (Gn 32, 24-32) qui a suscité l'intérêt d'érudits et d'artistes à diverses époques et s'est prêté à différents niveaux de compréhension et d'interprétation. Dans cette étude, nous appréhenderons l'épisode dans une perspective historique, iconographique et symbolique, en analysant le passage de la Genèse[1], ses acteurs, ses interprétations et ses manifestations dans l'art byzantin. Le sujet a été représenté dès les premiers siècles du christianisme mais c'est surtout après l'iconoclasme qu'il occupe une place importante à Byzance. En Occident médiéval, des illustrations sont également attestées, notamment dans le décor sculpté des églises romanes et gothiques[2], mais le thème se développe essentiellement après le concile de Trente (1545-1563), sous l'influence des théologiens qui y voient une évocation de l'ascèse spirituelle.

Fils d'Isaac et de Rebecca, Jacob a acheté à son frère Ésaü son droit d'aînesse pour un plat de lentilles (Gn 25, 29-34). Plus tard, avec la complicité de sa mère, il se fait bénir par son père à la place de son frère. Dès lors, menacé de mort par Ésaü, Jacob se laisse persuader par Rebecca de fuir (Gn 27, 6-29 ; 41-45). Il se rend donc auprès de Laban, son oncle maternel, à Harran en Mésopotamie, au pays de son grand-père Abraham. Au cours de ce voyage, il s'endort à la belle étoile et fait un rêve, le Songe de Jacob : « Voici qu'était dressée sur Terre une échelle dont le sommet touchait le ciel ; des anges de Dieu y montaient et descendaient » (Gn 28, 10-12). Parvenu à Harran, il entre au service de son oncle qui, pour prix d'années de travail, lui donne successivement en mariage ses deux filles, Léa et Rachel (Gn 29, 13-30). Au bout de vingt ans, Jacob retourne dans le pays de son père avec sa famille (Gn 31). C'est au cours de ce voyage qu'a lieu l'épisode qui nous intéresse, la lutte avec un homme – que la tradition et l'interprétation associent à un ange – au terme de laquelle Jacob reçoit le nom d'Israël (Gn 32, 29). Arrivé en Canaan, il se réconcilie avec son frère (Gn 33, 3-4).

1. Dans cette contribution, nous nous référons à la traduction de l'École biblique de Jérusalem, Paris 1951.
2. On peut citer, pour le XII[e] siècle, le bas-relief du trumeau de la cathédrale d'Autun, les chapiteaux de Vézelay, un chapiteau du cloître de Monreale et, au XIII[e] siècle, le portail de la cathédrale de Trani, voir *LCI* 2, col. 374.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

L'épisode se déroule aux portes de la Terre promise, à hauteur d'un gué sur le Yabboq, un affluent du Jourdain[3]. L'action a lieu de nuit dans une atmosphère d'angoisse et de mystère. Jacob se lève, prend ses deux femmes, ses deux servantes et ses onze enfants, leur fait passer le gué du Yabboq, puis reste seul. Alors, il se débat avec un homme et lutte avec lui jusqu'à l'aurore. Voyant qu'il ne peut vaincre Jacob, l'homme lui touche le nerf de la cuisse, qui se dessèche aussitôt, et lui dit : « Laisse-moi aller ; car l'aurore commence déjà à poindre. » Jacob lui répond : « Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni. » L'homme lui demande : « Quel est ton nom ? » Il lui répond : « Jacob ». L'autre reprend : « On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu[4], et contre les hommes, et tu l'as emporté. » Jacob demande : « Révèle-moi ton nom, je te prie. » L'homme répond : « Et pourquoi me demandes-tu mon nom ? » et, là même, il le bénit. Jacob donne à cet endroit le nom de Penuel, car dit-il : « J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauvée. » Au lever du soleil, il passe Penuel et il boite de la hanche.

L'histoire de Jacob est étonnante et intrigante. L'épisode du gué du Yabboq semble matérialiser une séparation et un rite de passage dans la vie du patriarche. D'une part, le cours d'eau constitue une division, en particulier entre Jacob et Ésaü, et, d'autre part, il est un lien, un passage physique du pays étranger à la Terre promise, mais aussi un passage symbolique de Jacob lui-même vers une conscience accrue de sa propre identité et de sa mission[5]. Le récit biblique se conclut par la réconciliation des deux frères. Jacob s'humilie devant Ésaü en se prosternant sept fois et obtient son pardon. Les deux fils d'Isaac se jettent dans les bras l'un de l'autre. Ce passage (Gn 33, 1-13) est finalement un message d'espoir et d'amour pour le genre humain.

La tradition biblique a très tôt identifié l'adversaire énigmatique à un ange qui interdit à Jacob de passer le gué. Êtres créés par Dieu d'une essence purement spirituelle, les anges assurent la liaison entre Dieu et les hommes, entre le Ciel et la Terre[6]. Ainsi, la Lutte

3. De tout temps, les cours d'eau ont servi de repère et de délimitation entre les communautés humaines.

4. Selon la tradition la plus courante, Israël est celui qui a lutté victorieusement contre Dieu, mais notons qu'Israël signifie aussi « prince » et « noble » (*sar*), ainsi que « celui qui marche droit avec Dieu ».

5. Voir R. Scheps, Jacob et l'Ange : un combat révélateur, dans www.massorti.com/ Jacob-et-l-Ange-un combat, page consultée le 17 août 2015 ; N. Cohen, Wrestling with Jacob, the Trickster, *CCAR Journal* 60, 2013, p. 61-72.

6. Sur les nombreuses mentions des anges dans l'Ancien et le Nouveau Testament, voir *13th International Scientific Congress of the Hellenic Society of Biblical Studies, Serres, November 7-9, 2014. « Who Makes His Angels Spirits » (Heb 1 :7). Angels and Spirits in the Holy Bible* (actes en préparation). La bibliographie angélologique est abondante ; aux publications classiques (J. Daniélou, *Les anges et leur mission*, Paris 1951 ; R. Lavatori, *Gli angeli. Storia e pensiero*, Gênes 1991 ; G. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*, Berkeley – Los Angeles 2001 ; M. Bussagli, *Storia degli angeli. Racconto di imagini e di idee*, Milan 1991 ; H. C. Proverbio, *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana*, Todi 2007), on ajoutera désormais la thèse de E. Chrysafi, *Οι Άγγελοι ως μέλη της ουράνιας αυλής στην τέχνη της πρώιμης και μέσης βυζαντινής περιόδου*, Université de Thessalonique, 2014 (sous presse).

de Jacob avec l'ange apparaît-elle comme un conflit de l'homme avec Dieu[7]. Jacob recevra de l'ange, avec qui il s'est battu, son nouveau nom, Israël, qui deviendra celui du peuple de Dieu. L'enjeu de la lutte est alors l'entrée dans la Terre promise. La tension dramatique du récit se manifeste dans les deux noms du patriarche, à forte valeur symbolique : Jacob signifie « celui que Dieu protège » et Israël « qui lutte avec Dieu ». L'ange représente le divin, c'est-à-dire tout ce qui est supérieur à l'homme, tandis que ce dernier, incarné par Jacob, se débat contre ce qui le dépasse. Le combat au corps à corps au gué du Yabboq est un épisode exceptionnel dont la singularité explique la fascination qu'il a toujours exercée. Cette lutte unique revêt des dimensions multiples, attestées par les innombrables questionnements et commentaires qu'elle a suscités, parfois contradictoires[8]. Roland Barthes, qui a érigé cet épisode en paradigme d'analyse structurale en y décelant une logique métonymique qui relève de l'inconscient, soulignait également l'importance de ne pas réduire le récit en un signifié mais d'en garder la *signifiance* ouverte[9].

Dans une approche différente, Ruth Scheps émet l'hypothèse audacieuse d'identifier l'adversaire de Jacob à l'ange d'Ésaü, le frère aîné qui n'a jamais accepté que la bénédiction de leur père, Isaac, aille à son cadet et non à lui[10]. La bénédiction de l'ange délivre Jacob de la peur de son frère qu'il voit alors comme celui avec qui il pourra enfin parler (Gn 33, 1-4). Cette nouvelle attitude vis-à-vis d'Ésaü ouvre la voie à leur réconciliation. Pour Scheps, cette dynamique des sentiments et des émotions est une des belles leçons de ce texte : il s'agit en effet d'un combat intérieur de l'âme tourmentée par ses contradictions. Ce combat signe « l'acte de naissance d'une parole qui cherche à s'adresser aux autres hommes, même aux plus hostiles »[11]. En essayant de définir son identité, Jacob entre dans un conflit qui le dépasse. L'adversaire de Jacob a ainsi été associé à l'ange d'Ésaü. Or c'est la lutte intérieure de Jacob qui est au cœur de ce texte délibérément mystérieux et contradictoire. Comme l'affirme le rabbin Ari Kahn : « C'est une chose de prendre les bénédictions destinées à Ésaü, mais vivre avec les fruits de ces bénédictions, c'est une tout autre chose[12]. »

Les sources patristiques ont proposé d'innombrables et diverses interprétations de cet épisode. Saint Augustin y voit la lutte de l'Église contre la Synagogue. Il interprète la jambe

7. Voir en général D. Kaimakis, *Η ιουδαϊκή αποκαλυπτική γραμματεία και η θεολογία της*, Thessalonique 2007, et surtout le chapitre « Angélologie et Démonologie », p. 197-219 ; A. S. Koukiaris, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athènes – Ioannina 1989, p. 33-34, 56-60, 69-71, 121-122.

8. G. Hammann, Le songe de Jacob et sa lutte avec l'ange (Genèse 28 et 32) : repères historiques d'une lecture et de ses variations, *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 66/1, 1986, p. 29-42.

9. R. Barthes, La lutte avec l'ange. Analyse textuelle de Genèse 32, 23-33, dans *Analyse structurale et exégèse biblique*, éd. R. Barthes *et al.*, Neufchâtel 1971, p. 27-42. Voir aussi dans le même volume, p. 41-62, l'étude de R. Martin-Achard, Un exégète devant Genèse 32, 23-33.

10. Scheps, Jacob et l'Ange (cité n. 5).

11. C. Chalier, *Des anges et des hommes*, Paris 2007.

12. A. Kahn, La lutte de Jacob, dans http://www.lamed.fr.

paralysée de Jacob comme une représentation des Juifs qui n'ont pas cru tandis que la jambe saine symbolise ceux qui ont reconnu dans le Christ le Messie[13]. L'idée qu'un membre desséché ou blessé est la rançon de l'incrédulité se rencontre souvent dans des récits légendaires[14]. Selon saint Jérôme, l'ange de la lutte est une image du démon et l'épisode figure le combat des bons contre les méchants, des vertus contre les vices[15]. Quoi qu'il en soit, cette confrontation n'est pas une véritable lutte physique. Il s'agirait plutôt d'un conflit intérieur, auquel chaque être humain se livre en son âme. Grégoire de Nazianze l'affirme avec éloquence : « Il lutte contre Dieu comme contre un homme – quelle que soit cette lutte contre l'homme, ou peut-être est-ce une comparaison de la vertu humaine avec Dieu[16]. » Jacob triomphe parce que l'ange se laisse vaincre par amour divin et non par impuissance. Conscient de la force supérieure de son adversaire, Jacob demande à être béni, mais l'ange refuse de lui donner son nom car cela reviendrait à dévoiler sa véritable nature, divine. Cette lutte illustre l'interrogation permanente de l'homme face à Dieu ou encore la mise à l'épreuve à laquelle Dieu soumet l'homme. À l'issue du combat, Jacob peut dire : « J'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve » (Gn 32, 31). L'épisode du Songe de Jacob, qui précède la Lutte, a également fait l'objet d'interprétations typologiques. Dans l'hymnographie et l'exégèse mariale, le thème de l'échelle céleste constitue une allégorie de la Théotokos qui, par la naissance de Jésus-Christ, permet aux humains d'atteindre Dieu[17].

L'histoire de Jacob a été mise en images dès le premier art chrétien[18], avec un intérêt particulier pour le Songe de Jacob et la Lutte avec l'ange[19]. Les deux épisodes peuvent être représentés indépendamment l'un de l'autre mais dans les cycles de la vie de Jacob, la scène de la lutte fait pendant à la vision de l'échelle céleste[20].

13. *Sancti Aurelii Augustini Sermones de Vetere Testamento (1-50)*, éd. C. Lambot (Corpus Christianorum. Series Latina 41), Turnhout 1961, ici serm. V, *De luctatione Iacob cum Angelo*.

14. Selon l'évangile apocryphe du pseudo-Matthieu (13, 3-5), une des deux sages-femmes de la Nativité ne croit pas que Marie ait pu rester vierge après l'accouchement et voit alors son bras se dessécher. Les folkloristes ont recueilli nombre de récits semblables, voir par exemple N. G. Politis, *Μελέται περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς γλώσσης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, Παραδόσεις*, Athènes 1904, t. 1, p. 103 et 106.

15. F. Young, Traditions of Exegesis, dans *The New Cambridge History of the Bible: From the Beginnings to 600*, éd. J. Carleton Paget et J. Schaper, Cambridge 2013, p. 734-751, ici p. 746-751. On peut trouver aussi d'autres références aux commentaires sur ce récit dans G. Dahan, La lutte de Jacob avec l'ange (Gn 32, 23-32) dans l'exégèse médiévale, *Revue bénédictine* 126, 2016, p. 150-180.

16. Discours 28 « Sur la théologie », Grégoire de Nazianze, *Discours 27-31 : Discours théologiques*, éd. et trad. P. Gallay avec la collaboration de M. Jourjon (SC 250), Paris 1978, p. 139 ; cf. PG 36, col. 49.

17. C. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*, Paris 1997, p. 190.

18. K. Wessel, Jacob, *RbK* 3, col. 519-525 ; A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton 1968, p. 88-89, 219-221, 243-244.

19. Le prophète Osée (Os 12, 4-5) rapproche de façon significative les deux épisodes, tout en inversant leur ordre.

20. Sur l'échelle céleste, voir E.-M. Kaufmann, *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Tübingen 2006, en particulier la partie « Bildwerke aus Byzanz », p. 56-78 ; Heck, *L'échelle céleste* (cité n. 17), p. 65.

On rencontre ce thème dans les catacombes comme celle de la Via Latina[21] et sur la lipsanothèque en ivoire du musée Santa Giulia de Brescia (360-370)[22]. L'objet se présente comme un coffret à couvercle plat, dont toutes les faces sont décorées de sujets bibliques finement sculptés en bas relief. Au centre de chaque panneau, figurent des épisodes du Nouveau Testament, entourés de sujets vétérotestamentaires. Sur le registre inférieur d'une des faces latérales, est représentée la Lutte de Jacob avec Jahvé, suivie du Songe de l'échelle céleste[23]. Dans ce combat au corps à corps, Dieu prend la forme d'un ange, selon le glissement narratif illustré par la prophétie d'Osée : « Dans sa vigueur [Jacob] lutta avec Dieu. Il lutta avec l'ange et il fut vainqueur » (Os 12, 4-5)[24].

Dans le premier art chrétien, Jacob, souvent de plus petite taille que l'ange, porte une courte tunique (*chiton*) et parfois un manteau (*himation*)[25]. À l'image de l'ivoire de Brescia s'ajoutent celles du manuscrit de la Genèse de Vienne (VIe siècle) et des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure[26]. Dans le manuscrit de Vienne, qui contient le récit le plus complet de la vie de Jacob, deux miniatures illustrent le passage[27]. On retrouve le même schéma iconographique dans une série de manuscrits byzantins à partir de la fin du IXe siècle, comme dans le Paris, BnF gr. 510 (fol. 174v), le Vat. gr. 747 (fol. 55r)[28], et plus tard, au XIIe siècle,

21. A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Rome 1960, pl. XCVII.

22. W. F. Volbach-Hirmer, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West-und Ostrom*, Munich 1958, p. 22, 61, fig. 85-89 ; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art: Third to Seventh Century*, éd. K. Weitzmann, New York 1979, p. 597-598 ; C. J. Watson, The Program of the Brescia Casket, *Gesta* 20, 1981, p. 283-298 ; C. B. Tkacz, *The Key to the Brescia Casket. Typology and the Early Christian Imagination* (Collection des Études augustiniennes. Série Antiquité 165), Paris 2001.

23. A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, p. 272-274, fig. 304-308.

24. Martin-Achard, Un exégète devant Genèse 32, 23-33 (cité n. 9), p. 59.

25. Wessel, Jacob (cité n. 18), col. 521. Le cas de la fresque de Sainte-Sophie de Kiev constitue un bon exemple, de même que la miniature de Paris, BnF gr. 510, fol. 175v ; pour les vêtements, voir Koukiaris, *Τα θαύματα-εμφανίσεις* (cité n. 7), p. 122. Sur les riches parures des anges, voir H. Maguire, The Heavenly Court, dans *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, éd. Id., Washington DC 1997 ; M. Parani, Look like an Angel: The Attire of Eunuchs and Its Significance within the Context of Middle Byzantine Court Ceremonial, dans *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean. Comparative Perspectives*, éd. A. Beihammer, S. Constantinou et M. Parani, Leyde 2013, p. 433-463.

26. Le panneau de la Lutte de Jacob avec l'ange est détruit mais prenait place dans le cycle du patriache, voir V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église* (CEFR 283), Rome 2001, p. 31-59 ; les mosaïques sont reproduites dans J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau 1916, t. 3, pl. 11 à 14.

27. W. Ritter von Hartel et F. Wichoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne 1895, p. 113, fol. XII, 23, pl. XXIII, fol. XII, 24, pl. XXIV ; B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*, Wiesbaden 2003, p. 129-134, fig. 23, 24, pl. 15, 16.

28. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, pl. 37 ; T. Ehrestein, *Das Alte Testament in der Bibel*, Vienne 1923, pl. 6.

dans les octateuques Vat. gr. 746 (fol. 108v) et le codex perdu de Smyrne (fol. 46v)[29]. Dans l'enluminure du Paris, BnF gr. 510 (879-882), œuvre somptueuse du début de la renaissance macédonienne, la Lutte de Jacob précède curieusement le Songe et les deux épisodes sont associés avec le Sacrifice d'Abraham et l'Onction de David dans le frontispice qui introduit le discours sur la théologie[30]. Le patriarche est représenté à plus petite échelle que l'ange richement vêtu et déployant ses superbes ailes. Jacob semble tomber dans les bras de son adversaire au lieu de se battre contre lui. Ainsi cette rencontre apparaît-elle plus comme une étreinte que comme un conflit. Le regroupement des thèmes bibliques dans le manuscrit de Paris s'articule autour de l'idée de la manifestation divine, inhérente à tous les épisodes, et du lignage vétérotestamentaire du Christ. Photios a lui même proposé une interprétation christique pour la lutte, identifiant l'ange au Christ[31].

L'exégèse autour des anges et l'essor de leur culte, un peu avant et après l'iconoclasme, génèrent, surtout à partir du XIe siècle, des représentations de la Lutte avec l'ange en plus grand nombre et d'une plus grande richesse décorative. Le thème s'inscrit soit dans des cycles vétérotestamentaires inspirés de la Genèse ou évoquant les patriarches, soit dans des programmes à caractère marial ou funéraire, alors même que le thème n'occupe pas de place particulière dans les discussions spirituelles et religieuses du moment. Dans les *Homélies* de Grégoire de Nazianze du manuscrit de Paris, la Lutte est systématiquement associée au Songe de l'échelle céleste de Jacob, interprété aussi comme une théophanie. L'association des deux épisodes souligne leur affinité sémantique qui tient à la visibilité et à l'atteinte de Dieu par l'homme. Les épisodes de Jacob peuvent également apparaître dans les cycles des archanges, comme dans le récit des miracles de l'archange Michel, où les deux scènes sont la plupart du temps séparées. On peut mentionner les portes en bronze du Monte Gargano (1076)[32] et de Suzdal (1230)[33], les fresques de l'église principale du monastère de l'Archangelos à Cemil[34] ou encore celles de l'église d'Asomatos à Archanes en Crète (1315-1316)[35].

29. Pour les octateuques, voir D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyde 1909, fig. 111 ; J. Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park 1992.

30. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 207-209 et 331.

31. *Ibid*, p. 209.

32. G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Rome 1971, fig. 56 ; *I Bizantini in Italia*, éd. G. Cavallo, Milan 1982, fig. 322 ; et plus récemment G. Bertelli, La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione, dans *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, éd. A. Iacobini (Million. Studi e ricerche d'arte bizantina 7), Rome 2009, p. 319-344.

33. A. N. Ovčinnikov, *Суздальские златые врата / Golden Gates in Suzdal*, Moscou 1978, fig. 84.

34. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 304 ; Ead., Culte et iconographie de l'archange Michel : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 28, 1997, p. 187-198, repris dans Ead., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 425-426.

35. M. Borbudakis, K. Gallas et K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, p. 385.



Fig. 1 – La Lutte de Jacob avec l'ange, chapelle Saint-Michel, Kiev, Sainte-Sophie (d'après Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, fig. 194)

L'épisode de la Lutte de Jacob est choisi dans trois monuments royaux de la période médiobyzantine : les fresques de Sainte-Sophie de Kiev (milieu du XIe siècle) et les mosaïques

des monuments normands de Sicile : la Chapelle Palatine à Palerme et la cathédrale de Monreale. À Sainte-Sophie de Kiev, dans la chapelle Saint-Michel, la Lutte de Jacob avec l'Ange est assez bien conservée (fig. 1)[36]. Au centre, s'impose l'ange aux ailes brun-rouge amplement déployées comme pour protéger Jacob qui l'appréhende, intimidé, presque en supplication. Les deux figures semblent plutôt s'embrasser que combattre. Le visage de l'ange, aux grands yeux, au nez droit et aux lèvres fortes, est bien proportionné et habilement peint, comme l'ensemble de la scène qui se distingue par la finesse du trait et l'harmonie des couleurs. La Lutte avec l'ange se rencontre aussi dans le programme iconographique de la Chapelle Palatine à Palerme, commandé par Roger II[37]. Dans la nef, dont les mosaïques datent du règne de Guillaume Ier (1154-1166), se développe un cycle de la Genèse qui se termine par la Lutte de Jacob avec l'ange. Les inscriptions Phanuel et Israël désignent les deux protagonistes figurés à la même échelle. Le patriarche saisit l'ange avec véhémence, presque en l'enlaçant plutôt qu'en le combattant. À la fin du XIIe siècle, la cathédrale de Monreale, décorée de mosaïques sous le règne de Guillaume II, présente une des plus belles images de l'épisode (fig. 2)[38]. Le programme biblique reprend le modèle de la Chapelle Palatine en l'amplifiant magistralement. Le cycle de l'Ancien Testament se déploie dans la nef et s'achève, comme dans la chapelle de Roger II, avec la Lutte, où Jacob, jeune et imberbe, cherche à s'emparer de la figure imposante de l'ange. Celui-ci, aux larges ailes déployées, fixe le spectateur du regard et lève la main droite en signe de bénédiction. Il domine la composition par sa taille[39] et ne semble guère s'inquiéter du geste de Jacob qui s'agrippe à un pan de son manteau, et paraît plutôt en position de suppliant que d'attaquant ou de combattant. Dans les deux monuments siciliens, la Lutte avec l'ange prend place après le Songe de l'échelle céleste. Il s'agit de compositions distinctes qui insistent sur les deux temps forts de la vie du patriarche.

À l'époque byzantine tardive, sous les Paléologues, le thème connaît un essor considérable. La Lutte est représentée soit seule dans un cycle dévolu aux anges, soit en lien avec l'épisode du Songe de Jacob. À Sainte-Sophie de Trébizonde, vers 1260, le thème fait partie d'un programme consacré aux figures illustres de l'Ancien Testament dans le porche nord de l'édifice et partage le mur nord avec le Buisson ardent (fig. 3). L'intérêt prononcé pour

36. G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, Kiev 1971, p. 34, fig. 193-194.

37. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, rééd. New York 1988, p. 45 et fig. 36-37 ; *Die Cappella Palatina in Palermo, Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung*, éd. T. Dittelbach, Künzelbau 2011, fig. 295 ; *La Cappella Palatina a Palermo*, éd. B. Brenk, Modène 2010, t. 2, p. 522-523, et t. 3, p. 320 et 351-352, fig. 429-430.

38. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (cité n. 37), fig. 109a ; E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. 5, Il Duomo di Monreale. I mosaici delle navate*, Palerme 1996, fig. 135-162, surtout fig. 158, 162 ; T. Dittelbach, *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003, pl. 13, 14 et 16 (détails de la scène).

39. Les anges sont toujours représentés jeunes et imberbes dans l'art byzantin, d'une beauté idéale.



Fig. 2 – La Lutte de Jacob avec l'ange, nef, Sicile, cathédrale de Monreale (photo : S. Brodbeck)

la généalogie du Christ, évoquée dans le même espace par l'Arbre de Jessé, est également manifeste ailleurs dans le décor autour de l'abside et de la coupole[40]. Dans le *parekklèsion* de Saint-Sauveur-in-Chora (1315-1320), monument au décor ambitieux, représentatif de l'humanisme byzantin, l'échelle céleste de Jacob et la Lutte avec l'ange sont habilement associées sur la surface de la lunette nord, sous la coupole. L'échelle épouse la courbe de l'arc et encercle l'image des deux lutteurs adonnés à leur combat. Les figures sont fortement ancrées au sol et, dans une grande enjambée, s'enlacent énergiquement. Le dynamisme de leur posture témoigne de leur détermination à vaincre (fig. 4)[41]. Les deux sujets ont été choisis parmi le vaste répertoire de l'Ancien Testament pour leur caractère symbolique et allégorique. Ils constituent en effet des préfigurations de la Vierge, en tant que manifestations divines, et s'inscrivent dans la généalogie du Christ[42].

40. A. Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Londres 2004, p. 97-116 ; G. Millet et D. Talbot-Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, Londres 1936, p. 151, pl. VIII, fig. 112.

41. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*. 1, *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, Princeton 1966, p. 223-225, fig. 437-443.

42. Sur les préfigurations, voir D. Mouriki, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ArchDelt* 25, 1970, Μελέται A, p. 217-251 ; L.-M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leyde 2001.

Fig. 3 – La Lutte de Jacob avec l'ange, lunette du porche nord, Trébizonde, Sainte-Sophie (d'après DER NERSESSIAN, Program and Iconography, fig. 11, dans UNDERWOOD, *Kariye Djami*, t. 4)

Fig. 4 – La Lutte de Jacob avec l'ange, détail, *parekklèsion*, Istanbul, Saint-Sauveur-in-Chora (d'après UNDERWOOD, *Kariye Djami*, t. 3, fig. 228)

Fig. 5 – La Lutte de Jacob avec l'ange, narthex, Ohrid, Saint-Clément (photo : S. Brodbeck)

Fig. 6 – La Lutte de Jacob avec l'ange, Lesnovo, église de l'Archange Saint-Michel (d'après DER NERSESSIAN, Program and Iconography, fig. 13, dans UNDERWOOD, *Kariye Djami*, t. 4)

En Serbie, un exemple intéressant est conservé à Saint-Clément (Péribleptos) d'Ohrid dans la fresque exécutée par Michael Astrapas et Eutychios[43]. Le monument, consacré par le roi serbe Milutin en 1294-1295, est dédié à la Vierge dont le culte connaît un essor important à cette époque. Le Songe et la Lutte avec l'ange figurent côte à côte dans la travée nord du narthex (fig. 5), sur le mur ouest au-dessus des saints Côme et Damien[44]. Les deux scènes s'inscrivent dans un paysage montagneux traité avec un sens aigu de l'espace et une recherche de perspective. À gauche, les anges gravissent et descendent l'échelle, tandis qu'à droite les deux adversaires se profilent devant la surface du rocher. Les deux lutteurs, en pleine action, se saisissent par la taille et leurs corps s'imbriquent avec tension, sans que leurs regards se croisent. L'ange ne montre aucun signe de supériorité sur Jacob. Le jeu subtil des ombres et des lumières met en valeur les volumes et accentue la puissance des figures enveloppées dans d'amples drapés. Des schémas iconographiques semblables se rencontrent aussi à Bogorodica Ljeviška à Prizren (1310-1313)[45], au monastère de Dečani (1350)[46] et à Lesnovo en 1347-1348 (fig. 6)[47].

Les différences observées dans les représentations de la Lutte de Jacob à partir du XIIe siècle permettent de distinguer des variantes iconographiques[48]. Certaines scènes privilégient la passivité et la sérénité des personnages tandis que d'autres s'attachent à rendre fidèlement la narration des événements bibliques, en insistant sur l'affrontement même, interprété avec réalisme et dynamisme. Indépendamment de la formule retenue, toutes les représentations de l'épisode sont finalement animées par l'idée d'une lutte intérieure.

Le récit biblique de la lutte de Jacob avec l'Ange, un chapitre des plus énigmatiques et des plus mystérieux, a suscité au cours d'un long parcours littéraire et théologique plusieurs commentaires et interprétations. La scène de la Lutte comme celle du Songe et de l'échelle céleste révèlent un message symbolique, ainsi qu'une signification historique, mariologique et liturgique. C'est surtout dans le cadre de l'évolution et de l'enrichissement des programmes iconographiques monumentaux et dans les cycles des préfigurations vétérotestamentaires de la Vierge que l'épisode biblique va s'épanouir. Ainsi, dans le renouveau religieux et la nouvelle esthétique de l'art byzantin, le thème va donner des images parmi les plus réussies et les plus abouties et restera une source d'inspiration inépuisable.

43. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976, p. 23, 106-107, 135, et sur les deux peintres, voir P. Miljković-Pepek, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј / L'œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967.

44. Pour l'emplacement de la scène, voir R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*. 1, *Bildband*, Giessen 1963, plan 20 f.

45. D. Panić et G. Babić, *Богородица Љевишка*, Belgrade 1975.

46. *Зидно сликарство манастира Дечана : грађа и студије*, éd. V. C. Djurić, Belgrade 1995.

47. S. Gabelić, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Belgrade 1998.

48. Koukiaris, *Τα θαύματα-εμφανίσεις* (cité n. 7), p. 121-122.

LES INSCRIPTIONS GRECQUES DE NAGYSZENTMIKLÓS

Georges Kiourtzian

Cette étude propose une nouvelle lecture des inscriptions grecques des plats n°s 9 et 10 du trésor de Nagyszentmiklós à la suite de la parution de la monographie consacrée à ces précieux objets par le professeur Csanád Bálint de l'Académie des Sciences de Hongrie[1]. Les plats font partie d'un ensemble de vingt-trois pièces de vaisselle en or, découvert en 1799 enfoui sous 30 cm de terre, près de la localité de Nagyszentmiklós, appartenant alors à l'empire austro-hongrois et maintenant située en Roumanie. Aussitôt le trésor fut transféré à Vienne où il est encore conservé aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum. Les deux plats que nous étudions (fig. 1 et 2) ont des inscriptions identiques en lettres grecques et langue grecque. Les autres inscriptions attestées dans le trésor incluent celles du plat n° 21 (fig. 3), en lettres grecques ne faisant pas de sens en grec, et plusieurs autres en caractères runiques à ce jour indéchiffrables (fig. 4).

En raison de sa richesse et de la diversité de forme des objets qui le composent, le trésor de Nagyszentmiklós a exercé une sorte de fascination sur plusieurs générations de savants jusqu'au milieu du siècle dernier. Différentes nations ont cherché à s'approprier cette découverte, qui leur permettait d'asseoir la légitimité de leurs revendications historiques et géographiques. Depuis, cet intérêt s'est amenuisé. À ce propos, il convient de citer ici quelques lignes d'Andreas Alföldi, l'un des derniers historiens de l'art à avoir étudié le décor des vases de Nagyszentmiklós, presque soixante ans avant la parution de la nouvelle monographie : « Le vif intérêt manifesté à l'égard du trésor s'explique, d'une part, par le fait que les figures et les ornements des vases témoignent d'un enchevêtrement et d'un croisement de nombreuses et très diverses tendances artistiques et culturelles, et, d'autre part, par le fait que, par leurs inscriptions, ces objets se rattachent à deux sphères culturelles foncièrement différentes du Haut Moyen Âge [...] Il n'est donc pas étonnant que le trésor fut considéré tour à tour comme étant d'origine persane, byzantine, ou comme un produit

1. C. Bálint, *A nagyszentmiklósi kincs. Régészeti tanulmányok* (Varia Archeologica Hungarica 16a), Budapest 1996 (trad. allemande : *Der Schatz von Nagyszentmiklós, Archäologische Studien zur frühmittelalterlichen Metallkunst* [Varia Archaeologica Hungarica 16b], Budapest 2010). Fort utile est le compte rendu en français de la monographie de C. Bálint par B.-L. Toth, Regards nouveaux sur le trésor de Nagyszentmiklós, à la suite d'une publication majeure, *AntTard* 21, 2013, p. 411-422.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.



Fig. 1 – Plat n° 9, Trésor de Nagyszentmiklós, Vienne, Kunsthistorisches Museum
(d'après BÁLINT, *Der Schatz von Nagyszentmiklós*, p. 491, fig. 218)



Fig. 2 – Plat n° 10, Trésor de Nagyszentmiklós, Vienne, Kunsthistorisches Museum
(d'après BÁLINT, *Der Schatz von Nagyszentmiklós*, p. 492, fig. 219)



Fig. 3 – Plat n° 21, Trésor de Nagyszentmiklós, Vienne, Kunsthistorisches Museum
(d'après BÁLINT, *Der Schatz von Nagyszentmiklós*, p. 534, fig. 255)







Fig. 4 – Inscriptions runiques sur les calices n°s 22 et 23
(d'après BÁLINT, *Der Schatz von Nagyszentmiklós*, p. 553, fig. 270)

de l'art décoratif de diverses tribus nomades établies dans le bassin des Carpathes ; qu'il fut attribué à un peuple slave, et que les dates suggérées pour sa confection s'échelonnent entre le VIe et le XIIe siècle[2]. »

Anciennes tentatives de lecture des inscriptions

J'ai commencé l'étude des inscriptions de ces deux plats sans avoir une idée bien précise des tentatives de lecture antérieures, que j'ignorais pour la plupart, et avant de parvenir à l'hypothèse que je propose ici, j'en ai envisagé plusieurs autres. Le lecteur constatera que mon déchiffrement présente des points communs avec celui de Georges Sotiriou (1920) bien que je n'aie pris connaissance de son étude qu'après avoir lu et interprété les inscriptions des plats.

Dans l'abondante bibliographie sur le trésor de Nagyszentmiklós, on dénombre une dizaine d'hypothèses de déchiffrement des inscriptions des plats n°s 9 et 10. Certaines sont vraisemblables, d'autres témoignent d'un certain intérêt philologique. Il convient de les rappeler dans l'ordre chronologique de leur parution :

1. F. Dietrich, *Germania* 11, Vienne 1866, p. 180 (*non vidi*) :
   ΕΦ' ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ Κ(ΥΡΙΕ) ΕΙϹ ΤΟΠΟΝ ΧΛΟΗϹ ΚΑΘΙϹΟΝ : Ἐφ' ὕδατος ἀνάπαυσον Κ(ύριε) εἰς τόπον χλόης κάθισον, « Sur l'eau, Seigneur, donne-moi le repos, installe-moi dans un pré d'herbe naissante ». Franz Dietrich considère que la formule des plats n°s 9 et 10 n'est qu'une paraphrase inspirée directement du Psaume 22, 2, LXX.

2. J. Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogenannter « Schatz des Attila »*, Budapest 1885, p. 61-71. La lecture de l'auteur hongrois Jaroslaw Hampel avait été livrée une année plus tôt dans une étude détaillée : A Nagyszentmiklósi kincs, *Archaeológiai Értesítö* 4, Budapest 1884, p. 1-166, ici p. 55-60 :
   ΔΕΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΛΥϹΟΝ Α(ΦΙ)ΕΙϹ Π(Α)ΝΤΟΝ ΑΜΑΡΤΙΟΝ, transcrit : Διὰ ὕδατος ἀναπλύσων ἀφιεὶς πάντων ἁμαρτιῶν. Henri Leclercq[3], dont je reproduis ici l'accentuation, trouve la lecture de Hampel plus satisfaisante que celle de Dietrich et tente de la traduire ainsi en français : « Si vous vous purifiez vous-même par l'eau, vous serez délivré de tout péché. » Cependant, force est de constater que si la traduction de Leclercq reste cohérente et littéraire, elle ne correspond pas tout à fait au grec lu par Hampel dont la lecture au début et à la fin est par ailleurs sujette à caution[4].

2. A. Alföldi, Études sur le trésor de Nagyszentmiklós I, *CahArch* 5, 1951, p. 123-149, ici p. 123-124.

3. *DACL* II[1], col. 606 ; Hampel donne l'accentuation erronée suivante : Διὰ ὕδατος ἀναπλύσων ἀφίεις παντῶν ἁμαρτίων !

4. La forme grammaticale proposée par Hampel, ἀναπλύσων (un composé du verbe πλύνω selon l'archéologue hongrois), acceptée par Leclercq, qui la traduit par « purifier », ne me paraît pas aussi évidente. La seule possibilité grammaticalement acceptable serait de supposer que Hampel comprenait ἀνάπλυσον comme impératif de l'aoriste. Si on maintient l'orthographe et surtout l'accentuation ἀναπλύσων (un participe ?), celui-ci doit former son aoriste en ἀναπλύσας, alors que le futur serait ἀναπλυνῶν. De plus, je ne connais pas de composé du verbe πλύνω avec une préposition ἀνα-, en revanche sont connues les formations ἀπο-πλύνω, ἐκ-πλύνω et κατα-πλύνω. Au cas où le participe ἀναπλύσων devrait être corrigé en ἀναπλήσων, il deviendrait le participe futur (infinitif) du verbe ἀναπίμπλημι (= remplir jusqu'au bord), ce qui n'a aucun rapport avec les verbes « purifier » ou « se laver ».

3. B. Keil, Die griechischen Inschriften im sog. « Schatz des Attila », *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11, Stuttgart 1888, p. 256-261 :
   ΧΡ(ΙϹΤΟϹ) ΜΕΤΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝ(ΘΡѠΠΟΥϹ) ΑΠΕΛΥϹ(Ε)Ν Α(Ν)ΕΙϹ ΤΟ Ν(Ε)ΟΝ ΠΝ(ΕΥΜΑ) ΑΓ(Ι)ΟΝ, transcrit ainsi : Χρ(ιστὸς) μετὰ ὕδατος ἀν(θρώπους) ἀπέλυσ(ε)ν ἀ(ν)εὶς τὸ ν(έ)ον πν(εῦμα) ἅγ(ι)ον, « Avec l'eau, le Christ, délivra les hommes en projetant le nouvel esprit saint ».

4. G. Sotiriou, Αἱ βυζαντιναὶ σπουδαὶ (Διάλεξις γενομένη κατὰ τὴν ἐπίσημον ἐμφάνισιν τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν ἐν τῷ Παρνασσῷ τῇ 26ῃ Ἰανουαρίου 1919), tiré à part de *Καινὴ Διδαχή* 1, fasc. 4-6, Athènes 1920, p. 3-13 :
   ΧΡ(ΙϹΤΕ) ΔΕΑΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ ΑΥ(ΤΟΝ) ΕΙϹ ΤΟ(ΠΟ)Ν ΖѠ(ΝΤѠΝ). ΜΑΛΙΤѠΝ, transcrit : Χρ(ιστὲ) Δεαυδᾶτος ἀνάπαυσον αὐ(τὸν) εἰς τό(πο)ν ζώ(ντων). Μαλίτων, « Christ, Deaudatos, donne-lui le repos dans un pré des vivants. Malitôn ». La lecture de Sotiriou qui commence bien laisse à la fin plus d'interrogations que les lectures précédentes. Il est difficile d'admettre avec lui que *Malitôn* est un nom propre, non attesté par ailleurs[5], porté par un parent de *Deaudatos*. C'est lui qui aurait offert le plat à une église pour le repos de l'âme du défunt.

5. S. Mladenov, Die Inschriften des altbulgarischen Goldschatzes von Nagy-Szent-Miklós, *Annuaire du Musée national de Sofia* 1922-1925, Sofia 1926, p. 375-376 (en bulgare), p. 378-380 (résumé en allemand) :
   ΧΡ(ΙϹΤΕ) ^{ΠΑΙ}Δ^{ΙΟΝ} ΕΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ Α^{Υ} ΕΙϹ Ρ^{ΗΝ}Ϲ, translittéré : Χρ(ιστὲ) παιδίον (δ)ιὰ ὕδατος ἀνάπαυσον αὐ(τὸ) εἰς (εἰ)ρήνη(ν), « Christ, par l'eau, donne le repos à cet enfant, dans la paix ».

6. E. H. Minns, The Greek Inscription on n°s 9 and 10 of the Nagy-Szent-Miklos Treasure, *Senatne un Maksla* 1, Riga 1938, p. 120-125 :
   ΔΕΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΛΥϹΟΝ ΚΕ ΙϹ ΖΟΗΝ (ou ΒΗΟΝ) ΑΪΔΙΟΝ, transcrit : Δεὰ (= διὰ) ὕδατος ἀνάπλυσον Κ(ύρι)ε (ε)ἰς ζωὴν (ou βίον) ἀΐδιον, « Par l'eau, Seigneur, purifie pour la vie éternelle ». Minns, est le premier à accentuer correctement le verbe ἀνάπλυσον.

5. Le seul nom phonétiquement proche me semble être Μαλίων (cf. T. Corsten, *A Lexicon of Greek Personal Names*. 5. 1, *Coastal Asia Minor: Pontos to Ionia*, Oxford 2010).

7. I. Goschew, Die Lesung der griechischen Inschrift der Schale Nr. 9 des Goldschatzes von Nagy-Szent-Miklós, dans *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma, 20-26 settembre 1936*, t. 2, Rome 1940 (= *Studi Bizantini e Neoellenici* 6, 1940), p. 139-147 :
ΔΕΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ ΚΕ ΙϹ ΖѠΗΝ ΑΙΟΝΗΟΝ. I. Goschew translittère comme suit : Δεὰ (= διὰ) ὕδατος ἀνάπαυσον Κ(ύρι)ε (ε)ἰς ζωὴν αἰόνηον, « Par l'eau, Seigneur, donne le repos pour la vie éternelle ».

La lecture de Goschew fut considérée comme assez satisfaisante, de sorte que les historiens de l'art qui se sont aventurés par la suite à étudier le dossier des inscriptions grecques du trésor de Nagyszentmiklós l'ont suivie en n'y apportant que de petites modifications. Parmi eux signalons :

8. N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos* (Archaeologia Hungarica 39), Budapest 1943, p. 201-202. Cet historien de l'art fut le premier à consacrer une véritable monographie au trésor de Nagyszentmiklós. Mavrodinov hésite entre la lecture de Minns et celle de Goschew mais finit par adopter cette dernière.

9. A. Grabar, Quelques observations sur le trésor de Nagy-Szent-Miklos, *CRAI*, Paris 1968, p. 250-261 (repris dans le recueil *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, Londres 1979, étude n° XVI), adopte aussi la solution de Goschew en ajoutant la suggestion de lecture suivante :
Δεὰ (= διὰ) ὕδατος ἀνάπαυσον Κ(ύρι)ε (ε)ἰς ζωὴν αἰόνηον (= pour αἰωνίαν), « Par l'eau, Seigneur, donne le repos pour la vie éternelle ».

10. E. Popescu, *Inscripţiile din secolele IV-XIII descoperite în România*, Bucarest 1976, n° 428, p. 372-374, reprend la lecture de Minns avec quelques menues modifications mais retient l'accentuation fautive du verbe par Hampel :
Δεὰ (= διὰ) ὕδατος ἀναπλύσον Κ(ύρι)ε (ε)ἰς ζωὴν ἀΐδιον, « Par l'eau, Seigneur, purifie pour la vie éternelle ».

Les plats n°s 9 et 10

Ces deux récipients presque identiques présentent la même inscription, la même forme, le même décor et, à quelques grammes près, ils ont le même poids. Plat n° 287 : 9 gr en or de 22 carats ; 14,7 cm de diamètre ; 3,5 cm de profondeur. Plat n° 305 : 10 gr en or de 22 carats ; 14,6 cm de diamètre ; 3,5 cm de profondeur. Cependant certains détails ont fait penser que le plat n° 10 était une copie ancienne du plat n° 9 qui lui aurait servi de modèle et l'aurait précédé de quelques années[6].

6. Bálint, *Der Schatz* (cité n. 1), p. 575-577 sur la chronologie relative des deux plats.

Partageant cette opinion, j'appuie ma tentative de lecture sur l'inscription du plat n° 9, ne consultant qu'accessoirement, pour des détails, l'inscription grecque du plat n° 10 dont le graveur semble copier sans trop comprendre les lettres de son modèle.

L'inscription

Proposition de lecture

Les plats ont à leur centre une belle croix aux extrémités trilobées, tels les pétales d'une fleur. Tout autour une inscription circulaire en lettres grecques est obtenue au repoussé[7] (fig. 5 et 6). Une couronne au décor floral stylisé, de belle facture, entoure le texte grec.

Fig. 5 – Inscription sur le plat n° 9, Trésor de Nagyszentmiklós, Vienne, Kunsthistorisches Museum (fac-similé : G. Kiourtzian)

Fig. 6 – Inscription sur le plat n° 10, Trésor de Nagyszentmiklós, Vienne, Kunsthistorisches Museum (fac-similé : G. Kiourtzian)

Comme d'autres éditeurs précédents, j'estime que l'inscription commence avec la croix monogrammatique qui, selon moi, fait partie du texte et se lit en développant Χρ(ιστὲ) au vocatif.

Ensuite, je suggère d'identifier le nom d'une personne, ΔΕΑΥΔΑΤΟϹ, au nominatif, si les deux traits superposés qui l'achèvent sont bien un C. Il est très probable qu'il s'agisse ici du nom latin connu, *Adeudatus*, comme l'a déjà signalé Georges Sotiriou, mais que l'on peut facilement confondre, dans les documents épigraphiques peu soignés, avec un autre nom d'origine germanique, *Théodat*. Ce nom latin, exclusivement chrétien, est attesté également sous les formes *Adeodatus*, *Deodatus*/*Deodata* ou même *Deusdedit* et est fréquemment utilisé en Occident, surtout à Rome et à Carthage[8]. Le correspondant en grec du nom latin (*deo datus*) est naturellement Θεόδοτος ; cependant on trouve aussi des formes latines grécisées comme Ἀδεοδᾶτος[9],

7. *Ibid.*, p. 390-391 et 490-497, pour la description des différentes techniques.
8. D. Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle*, Paris 1983, n° 44, p. 54.
9. Sotiriou signale certains évêques italiens portant ce nom dans les listes de présence du sixième concile œcuménique de Constantinople en 680/681 (Mansi, t. 11, col. 300, 305, 313).

Ἀδευδᾶτος ou encore Δευδᾶτος (attesté en Macédoine)[10] et même Δεουσδέδιτ[11]. La lecture Δεαυδᾶτος est préférable à Ἀδεαυδᾶτος dans les inscriptions des plats n[os] 9 et 10 du fait que l'appendice de l'une des branches descendantes du Δ (à gauche) ne semble pas correspondre à un A ajouté par la suite. En outre, la forme grecque Δεαυδᾶτος n'est pas gênante puisque, même en latin de la basse époque, ce nom a perdu son A initial laissant la place au D et en grec au Δ.

Après le nom propre, le verbe ΑΝΑΠΑΥCΟΝ (= ἀνάπαυσον) reconnu par la plupart de mes prédécesseurs, se retrouve en effet couramment dans les formules commémoratives et funéraires de l'épigraphie protobyzantine et byzantine. Ainsi, la première partie de l'inscription se lit-elle comme une proposition quasi parfaite, avec le verbe ἀναπαύω, son sujet Χρ(ιστὸς) et son complément d'objet direct Δεαυδᾶτος. Cependant cette construction souffre du fait que le complément d'objet direct ne devrait pas être au nominatif mais à l'accusatif; c'est la suite qui nous dictera si l'on doit impérativement corriger cette anomalie syntaxique ou non.

En tout cas, les premiers mots de la phrase, Χρ(ιστὲ) Δεαυδᾶτος ἀνάπαυσον, nous livrent la teneur du texte grec; il s'agit d'une inscription funéraire à fonction commémorative comme on en retrouve sur un grand nombre d'objets d'orfèvrerie de ce type : des plats[12], des coupes, d'autres ustensiles en métaux précieux, le plus souvent en argent doré, très rarement en or comme ici. Ces accessoires de valeur que de riches familles offraient à un sanctuaire pour le repos de l'âme de l'un des leurs qui a trépassé, pouvaient ainsi être utilisés à des fins liturgiques comme l'eucharistie et les rites baptismaux. Le trésor de Kaper Koraon en Syrie, témoigne, parmi d'autres, de cette pratique courante dans tout l'Empire byzantin. Ces objets servaient aussi à exprimer le prestige des donateurs ou encore, dans un but plus prosaïque, en qualité de pièces de trésorerie[13]. Enfin, cela va sans dire, ce type d'objets en métaux précieux peut être le fruit d'un butin ou d'un tribut de guerre.

Ensuite, l'inscription du plat n° 9 se complique et les difficultés de lecture s'accumulent. Il semblerait que, d'une part, l'artisan ne maîtrise pas la langue de son texte et, d'autre part, comprenne que l'espace n'est plus suffisant pour poursuivre la gravure telle qu'il l'a commencée.

10. Feissel, *Macédoine* (cité n. 8), n° 44, p. 54.

11. Mansi, t. 11, col. 308, évêque présent au sixième concile œcuménique de Constantinople en 680/681.

12. J. Spier, *Treasures of the Ferrell Collection*, Wiesbaden 2010, n° 191, plat en argent, résultat d'un travail constantinopolitain daté de 530-538, gravé au centre d'une belle croix et portant tout autour l'inscription suivante : Ὑπὲρ μνήμης καὶ ἀναπαύσεως Ἰουλιανοῦ τοῦ Μάλχου (« Pour la mémoire et le repos de Ioulianos, fils de Malchos »).

13. M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore 1986, présente une centaine de pièces byzantines en argent de formes très diverses (vases liturgiques, cuillers, croix, plaques votives..., dont certaines portent des dédicaces) ; cf. A. Effenberger, Bemerkungen zum Kaper-Koraon Schatz, dans *Tesserae, Festschrift für Josef Engemann* (JAC Ergänzungsband 18), Münster 1991, p. 241-277 (reclassement chronologique des mêmes objets).

Certainement assisté, probablement par le rédacteur du texte, il utilise des ligatures et des abréviations qui lui sont vraisemblablement peu familières. De plus, il essaie de diminuer le corps des lettres mais son tracé hésitant ne fait que rendre plus complexe la lecture.

Après ἀνάπαυσον un A majuscule suivi d'une barre horizontale près de la partie sommitale de la lettre suggère *a priori* qu'il s'agit d'une abréviation. La première chose qui vient à l'esprit dans ce cas est un signe numérique, πρωτό-, mais la suite ne permet pas un tel développement. La seconde solution me semble être offerte par la lecture α(ὐτὸν), même si cette abréviation du pronom personnel est inhabituelle en épigraphie byzantine. À la suite de α(ὐτὸν), je lis clairement ΕΙC (= εἰς).

Suivons les traces qui viennent juste après ΕΙC : on voit une forme qui ressemble à une ligature, ce qui en épigraphie byzantine se lit normalement ΕΤ ou CΤ, mais est-ce bien le cas ici ? Je lirais plutôt un ΤΟ ou à la rigueur un ΤΠ. Presque à cheval sur cette ligature je distingue un N de petite taille dont la barre médiane est gravée à l'envers, couronné par un point de forme presque conique. L'interprétation de ce signe n'est pas, elle non plus, aisée : N estropié, Π à la forme disloquée ou encore une erreur du graveur ? Puis on voit un O « ouvert » surmonté d'un N. Malgré les difficultés évoquées ci-dessus, il est tentant de lire le mot ΤΟ<Π>ΟΝ et de restituer l'ensemble ainsi : Α(ΥΤΟΝ) ΕΙC ΤΟ<Π>ΟΝ que je transcris α(ὐτὸν) εἰς τό(π)ον.

Après la croix monogrammatique et au-dessus du Δ et du E du nom de Δεαυδᾶτος, la gravure se poursuit avec un certain nombre de lettres aux formes inhabituelles mais que je reconnais comme un A, et probablement un Γ. Ce dernier incliné nécessairement par sa position dans la trame de la gravure prend des allures de Λ (ce qui est beaucoup plus marqué dans l'inscription du plat n° 10). Ensuite, un trait légèrement ondulé qui ressemble à un I sans en être un semble constituer un élément « décoratif » du premier Δ de Δεαυδᾶτος, comme on en voit aussi un sur le second Δ du même nom plus loin, à moins qu'il ne s'agisse d'une rature du graveur, non prise en compte dans ma lecture ; enfin on a clairement les lettres HON avec le H sous sa forme cursive[14]. L'ensemble donne ΑΓΗΟΝ et je transcris ἁγήον (génitif pluriel)[15].

À la lumière de ces remarques il est possible de reconstituer l'inscription comme suit : ΧΡ(ΙCΤΕ) ΔΕΑΥΔΑΤΟC ΑΝΑΠΑΥCΟΝ Α(ΥΤΟΝ) ΕΙC ΤΟ<Π>ΟΝ ΑΓΗΟΝ que je transcris : Χρ(ιστὲ), Δεαυδᾶτος, ἀνάπαυσον α(ὐτὸν) εἰς τό(π)ον ἁγήον.

14. Je me suis occupé jadis des lettres cursives, qui ne sont pas si rares dans les inscriptions protobyzantines. Le plus couramment on rencontre la consonne δ (Δ) (cf. G. Kiourtzian, *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes des Cyclades : de la fin du III[e] au VII[e] siècle après J.-C.*, Paris 2000, p. 187-188), et ensuite la voyelle η (H) qui prend souvent les allures d'un h latin comme dans l'inscription du plat n° 9 mais surtout celle du n° 10 (cf. Id., La stèle MA 3039 du Musée du Louvre et l'ère de Sidon, *CahArch* 50, 2002, p. 21-26).

15. La lecture εἰς τόπον ἁγίων (avec un oméga) dans le texte est préférable à l'hypothèse εἰς τόπον ἅγιον (avec un omicron) expression quasi absente dans les documents épigraphiques.

Une traduction libre serait : « Chr(ist), donne le repos, (à) Deaudatos au lieu (où résident) les saints. » Cette traduction présente deux failles : d'une part le nom du défunt est donné comme si dans l'inscription il se trouvait à l'accusatif et d'autre part, il ne rend pas compte du pronom personnel α(ὐτὸν). Le cas du nom propre serait plutôt facile à justifier ; le rédacteur laisse dans sa forme nominative, non déclinée, un nom qui est étranger au grec, mais l'absence de α(ὐτὸν) est plus gênante. Cette syntaxe imparfaite trahit un auteur dont la connaissance du grec est défaillante. La solution la plus économe, dans la contrainte, semble être de ponctuer l'inscription comme suit : Χρ(ιστὲ), Δεαυδᾶτος· ἀνάπαυσον α(ὐτὸν) εἰς τό(π)ον ἁγῆον, et de traduire : « Chr(ist), Deaudatos ; donne-lui le repos au lieu (où résident) les saints. »

Cette ponctuation nous dispense d'une correction obligatoire en accusatif du nom propre et permet la traduction du pronom personnel. Le défunt est présenté comme s'il était recommandé au Seigneur : Christ, (voici) Deaudatos, puis suit la demande du repos en sa faveur au lieu où résident les saints (*i.e.* le paradis).

Justification de la formule

Les lectures de cette seconde partie de l'inscription proposées par Minns (... εἰς βίον ἀΐδιον) et Goschew (... εἰς ζωὴν αἰόνηον) paraissent, à première vue, aussi vraisemblables que ma propre lecture qui ne va pas sans difficultés. Cependant, toutes ces hypothèses de travail ont le défaut de ne trouver aucun parallèle en épigraphie byzantine et par conséquent ce sont des solutions improbables. En revanche, l'expression ἀνάπαυσον αὐτὸν εἰς τόπον ἁγίων est une variante d'une formule connue dans les inscriptions funéraires byzantines, attestée partout dans l'empire : Χ(ριστ)ὲ ou Κ(ύρι)ε ἀνάπαυσον αὐτὸν μετὰ τῶν ἁγίων[16]... La tournure en tant que telle ne peut s'appliquer sur la gravure de nos plats. Ma tentative de lecture (M)ET(A) (T)ON ΑΓΗΟΝ pour la dernière partie de l'inscription se heurte

16. Commençons par une province proche, la Macédoine (FEISSEL, *Macédoine* [cité n. 8], n° 267, p. 221-223) et par l'épitaphe du comte Bénénatos, Vᵉ-VIᵉ siècle, trouvée sur la rive gauche du Dragor et conservée au Musée de Skopje ; aux l. 5-7 on lit, ὅν Χ(ριστ)ὲ προσδεξάμενος ἀνάπ[αυσ]ον μετὰ τῶν ἁγίων σου, « Christ, donne-lui le repos avec tes saints ». À l'épitaphe du soldat Spourkiôn, dans la même province (*ibid.*, n° 268, p. 223-225), s'ajoutent des parallèles en Thrace, à Sélymbrie (C. ASDRACHA, *Inscriptions protobyzantines et byzantines de la Thrace orientale et de l'île d'Imbros, IIIᵉ-XVe siècles*, Athènes 2003, n° 206, p. 466-467), ainsi qu'en Italie, à Syracuse (*IG* XIV, 139), mais la formule est également répandue en Syrie-Palestine (A. NEGEV, *The Greek Inscriptions from the Negev*, Jérusalem 1981, n° 18, p. 31-32) et même en Égypte. Une autre variante très proche, est : Ὁ Θ(εὸ)ς ἀναπαύση τὴν ψυχήν σου μετὰ τῶν δικαίων, « Que Dieu fasse reposer ton âme avec les justes » (H. GRÉGOIRE, *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes d'Asie Mineure*, Bruxelles 1922, n° 71, p. 20, inscription de Smyrne datée en 543), que nous retrouvons dans les anciens territoires de la Roumanie (E. POPESCU, *Inscriptiile din secolele IV-XIII descoperite în România*, Bucarest 1976, n° 44, p. 80-81) et de Bulgarie (V. BEŠEVLIEV, *Spätgriechische und spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*, Berlin 1964, n° 60, p. 43).

principalement à deux difficultés, les corrections radicales qu'elle exige[17] et le fait qu'elle ne s'accorderait pas avec le EIC précédent, qui impose ici la désignation d'un lieu.

Signalons encore une fois que la construction de notre texte n'est pas tout à fait conforme à la bonne syntaxe grecque : le verbe ἀναπαύω/ἀναπαύομαι se construit normalement avec ἐν + datif et il indique dans ce cas le lieu où l'on se trouve. Mais dans les textes byzantins moins soignés, il est possible parfois que des verbes qui indiquent un lieu aient une construction adverbiale du type εἰς + accusatif. Ce phénomène se rencontre, quoique rarement, dès l'époque protobyzantine mais s'intensifie de plus en plus par la suite pour se retrouver encore aujourd'hui dans le grec vernaculaire. Dans une épitaphe cycladique, de Kéa, probablement du Vᵉ siècle, on lit : Τοῦτο τὸ μνῆμα/ ἐποίησα τῇ/ συμβίῳ μου/ Θεοσεβίᾳ/ Κορυνθίᾳ,/ ἐν Θεῷ μνισθῇ/ Ἰουλιανὸς/ ὁ γράψας κικᾷ/ εἰς τὸν τόπ/ ον τὸν ὁ Θ/εὸς σὲ ἔδ/οκεν ἀνα/παῆνε, « J'ai construit cette tombe pour ma femme Théosébia de Corinthe, qu'on se souvienne - d'elle - en Dieu, moi Ioulianos qui ai écrit se lamente à l'emplacement que Dieu t'a donné pour ton repos[18] ».

Cependant on pourrait envisager pour le rédacteur de notre inscription, la possibilité d'une autre source d'inspiration qui me semble encore plus probable et qui n'est pas épigraphique. Franz Dietrich, déjà en 1866, avait pressenti un écho de la littérature religieuse et suggéré une référence au Psaume 22, 2 ; cependant, la formule ne cite pas directement le psaume, comme il le pensait, mais dérive de l'office funéraire byzantin qui puise naturellement dans les sources scripturaires et présente des tournures semblables.

Dans l'Euchologe *Barberini gr.* 336, qui constitue à ce jour le plus ancien témoin de la liturgie constantinopolitaine[19], nous lisons à plusieurs reprises dans les prières de l'*officium funereum*[20] : Δέσποτα Κύριε, πρόσδεξαι τὴν ψυχὴν τοῦ δούλου σου *τοῦδε* καὶ καταξίωσον αὐτὸν μετὰ τῶν ἁγίων σου ἀναπαύεσθαι εἰς τόπον φωτεινόν, εἰς χώραν εὐσεβῶν, εἰς τόπον ἀναψύξεως... Je pense que la formule inscrite sur les plats nᵒˢ 9 et 10 du trésor de Nagyszentmiklós n'est qu'une tournure simplifiée, voire contractée, directement tributaire des versets de l'office des morts de l'Euchologe byzantin.

17. Une de mes premières hypothèses de travail était de lire ΧΡ(ΙCΤΕ) ΔΕΑΥΔΑΤΟ(Ν) ΑΝΑΠΑΥCΟΝ ΑΕΙ (Μ)ΕΤ(Α) (Τ)ΟΝ ΑΓΗΟΝ, mais dans ce cas comment expliquer la présence de la barre horizontale près de la partie sommitale de la lettre A, et surtout comment transformer le C de EIC en M ?

18. KIOURTZIAN, *Cyclades* (cité n. 14), n° 21, p. 73-75, il s'agit de l'épitaphe de Théosébia dont je complète ici la l. 8, incomprise à l'époque de l'édition de mon corpus.

19. *L'Eucologio Barberini gr.* 336, éd. S. Parenti et E. Velkovska, Rome 2000². Ce manuscrit est daté avec une très grande probabilité de la deuxième moitié du VIIIᵉ siècle.

20. *Ibid.*, p. 236-237, § 268. Voir aussi T. CHRISTODOULOU, Εὐχολόγιον εἰς κεκοιμημένους, *Eirmos* 1, 2004, p. 99-179, ici p. 148, qui réédite le plus ancien texte, entièrement conservé, d'une liturgie funéraire contenue dans un manuscrit de Grottaferrata (*Crypt. gr.* Γ. β. X) du Xᵉ siècle, où nous retrouvons pratiquement la même formule καὶ κατάταξον αὐτὸν μετὰ τῶν ἁγίων σου ἀναπαύεσθαι, εἰς τόπον φωτεινόν, εἰς χώραν ἀναπαύσεως, εἰς χώραν ἀναψύξεως...

Décor, écriture, croix monogrammatiques et grammaire

La forme de la croix gravée au milieu du plat n° 9 est inhabituelle. Ces extrémités particulières trilobées n'apparaissent ni sur les monnaies ni sur les sceaux que j'ai pu examiner[21] ; elle est absente des décors sculptés[22] et d'autres objets précieux de glyptique. Elle ne semble pas appartenir non plus à la période protobyzantine et s'inscrit plus aisément dans la phase suivante, même si la détermination du prototype et son appartenance chronologique ne sont pas évidentes.

Dans l'inscription sont présentes toutes les voyelles (A, E, H, I, O, Y), sauf le ω alors que cette lettre est nécessaire pour l'orthographe de certains mots. Parmi ces voyelles, la lettre H apparaît une seule fois sous sa forme cursive. Le fait n'est ni rare ni gênant car, comme nous l'avons déjà observé plus haut, ce phonème est un des premiers à se présenter sous cette forme dès la haute époque byzantine.

L'utilisation des consonnes reste parcimonieuse et se limite à six signes : Γ (aux allures d'un Λ), Δ, N, Π, C, T.

Le tracé de ces lettres est très particulier et on constate que, parfois, le même phonème peut revêtir plusieurs aspects épigraphiques : six formes différentes pour le A, deux formes différentes pour le O ; et le même phénomène se produit pour les consonnes Δ, N, et C. Seules les E et les Y sont quasi identiques avec leurs phonèmes correspondants. Cette diversité ou même cette incohérence des formes signifient-elles que le graveur ignore l'alphabet dans lequel il écrit son texte ?

21. Cf. B. Pitarakis, *Les croix reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006, p. 32-34 ; seul le type VI, défini par l'auteure, comme à « bras évasés avec disques en saillie flanqués d'appendices en forme de poire » et daté de la période médiobyzantine, peut avoir un très lointain rapport formel avec notre croix, dont la facture est très différente. L'auteure nous indique que dans sa typologie le type VI correspond à une croix latine – bras vertical plus long que le bras horizontal –, tandis que sur la croix que nous étudions, inscrite en médaillon, les deux bras ont une longueur quasi équivalente ; de même, pour les siècles suivants ma recherche n'a pas donné de résultats satisfaisants (cf. A. A. Baškov, *Христианские древности Беларуси конца X-XIV вв.*, Minsk 2011).

22. Th. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athènes 1988, planche 23 (a), seule une croix aux extrémités trilobées, gravée sur un sarcophage de la crypte de Saint-Dèmètrios de Thessalonique peut avoir quelques très lointains rapports avec la croix des plats n°s 9 et 10 ; elle est datée par l'auteur au XIe siècle. Pareillement, sur un monument analogue, qui provient de l'église Sainte-Sophie, de la même ville, on voit une croix qui se rapproche formellement un peu de nos documents mais sans leur être identique (cf. E. Kourkoutidou-Nikolaïdou *et al.*, *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Τέχνη*, Athènes 1986, p. 73). Je remercie Catherine Vanderheyde pour ces renseignements. Pour des croix tressées, aux extrémités des bras finissant par une triple boucle et datées à la fin du Xe ou au XIe siècle, voir J.-P. Sodini, Sculpture architecturale, briques, objets métalliques d'époques paléochrétienne et byzantine, dans G. Dagron et D. Feissel, *Inscriptions de Cilicie*, Paris 1987, Appendice IV, p. 231-258, ici p. 248-249 et pl. LXII, 3 ; mais là encore on n'est pas très proche de la croix des plats n°s 9 et 10 de Nagyszentmiklós.

Le lecteur a certainement remarqué que plusieurs lettres portent des « appendices » ou « tiges ». Ces excroissances graphiques ne doivent pas être confondues avec les *apices* classiques. Je suppose que ces éléments jouent ici le rôle d'un ornement et que, dans l'esprit du graveur, ils complètent avec l'inscription le décor des plats.

Pour les petites lettres en marge de la grande inscription, la situation est un peu plus complexe mais on comprend les difficultés rencontrées par le graveur pour calibrer la fin de son texte, d'où les A disloqués, le Γ trop incliné, le H cursif, le O étiré.

Tous ces éléments pris en compte ensemble suggèrent tout d'abord que le graveur ne comprend que très approximativement son texte et que le rédacteur de l'inscription ne maîtrise pas vraiment son grec, ni d'un point de vue syntaxique, ni d'un point de vue orthographique. La conception et la gravure de l'inscription permettent de situer ces œuvres à la périphérie de la culture byzantine, là où son attrait et son rayonnement sont encore tenaces, même si son enracinement n'est guère profond.

Quant à la datation d'une telle écriture on pourrait envisager la période des âges obscurs, à peu près entre la fin du VIIe et le début du IXe siècle.

Les proportions déséquilibrées de la croix monogrammatique, qui se distingue des prototypes paléochrétiens par une traverse trop large par rapport à la branche verticale trop courte, vont dans ce sens. Essayons d'esquisser quelques repères chronologiques. La croix est le symbole conventionnel qui débute les inscriptions byzantines. Son usage à titre d'ornement est également universel. Le chrisme constantinien et son pendant, le chrisme étoilé sont attestés, de leur côté, dans les inscriptions du IVe jusqu'à la fin du VIe siècle[23]. La croix monogrammatique est aussi fréquente dans les inscriptions de cette période en Orient comme en Occident. En Orient, on la trouve dans les provinces balkaniques, dans les îles de la mer Égée, en Asie Mineure, en Syrie-Palestine et surtout en Égypte[24].

23. Je connais un seul exemple tardif, tout à fait isolé, dans une inscription de Thessalonique de 1315-1316, cf. J.-M. Spieser, Les inscriptions de Thessalonique, *TM* 5, 1973, p. 170-171, n° 23, pl. VI, fig. 7.

24. Feissel, *Macédoine* (cité n. 8) présente seize croix monogrammatiques datées pour la plupart entre le Ve et le VIe siècle ; Asdracha, *Thrace* (cité n. 16), quatre exemples ; Beševliev, *Inschriften aus Bulgarien* (cité n. 16), six exemples ; Popescu, *România* (cité n. 16), douze croix monogrammatiques, attribuées à une date entre le IVe et le VIe siècle ; *Salona. 4, Inscriptions de Salone chrétiennes, IVe-VIIe siècle*, éd. N. Gauthier, E. Marin et F. Prévot, Rome – Split 2010, vingt-un exemples ; *IG* II-III², Pars V, *Inscriptiones Atticae aetatis quae est inter Herulorum incursionem et imp. Mauricii tempora*, éd. E. Sironen, Berlin – New York 2008, avec trente-six croix monogrammatiques datées du IVe au VIe siècle ; Kiourtzian, *Cyclades* (cité n. 14), cinq exemples datés du Ve au début du VIIe siècle ; A. C. Bandy, *The Greek Christian Inscriptions of Crete*, Athènes 1970, douze exemples que l'auteur date entre le IVe et le VIe siècle, rarement plus tard, à tort à mon avis ; la même datation haute est adoptée par Grégoire, *Asie Mineure* (cité n. 16), pour ses sept exemples ; la collection des *MAMA*, depuis 1928, nous fournit un grand nombre d'occurrences dont les plus précoces doivent dater au plus tôt du IVe siècle ; J.-P. Rey-Coquais, *Inscriptions grecques et latines découvertes dans les fouilles de Tyr (1963-1974). 1, Les inscriptions de la nécropole*, Paris 1977, relève seulement quatre exemples ; mais G. Lefebvre, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Égypte*, Le Caire 1907, ne présente pas moins de quarante-huit croix monogrammatiques.

Les exemples attestés dans la partie occidentale de l'Empire vont de l'Afrique romaine à la Gaule, à l'Italie et bien au-delà[25]. L'usage de la croix monogrammatique en tant qu'abréviation pour le nom du Christ a longtemps été considéré comme étant plus tardif que le chrisme constantinien[26], mais les inscriptions d'Asie mineure attestent sa contemporanéité avec celui-ci[27]. Lorsque le chrisme constantinien et le chrisme étoilé disparaissent au crépuscule de la période protobyzantine, la croix monogrammatique continue néanmoins son parcours jusqu'à la première moitié du IXe siècle. Les derniers exemples assurément datés que j'ai pu relever proviennent précisément des Balkans. Il s'agit de deux inscriptions grecques réalisées dans l'entourage des souverains bulgares et plus précisément lors du règne du khan Omourtag (814-831)[28].

Sans vouloir prendre parti dans la controverse autour de l'appartenance ethnique du trésor de Nagyszentmiklós, je tiens à signaler que la présence de la croix monogrammatique sur les inscriptions des plats n°s 9 et 10 n'implique pas nécessairement une datation au IXe siècle, ni une association de ces objets avec les souverains bulgares. Le type, l'écriture, le contenu, l'onomastique, la syntaxe et l'esprit même des inscriptions protobulgares,

25. F. DESCOMBES, *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures à la Renaissance carolingienne. 15, Viennoise du Nord*, Paris 1985, présente trois exemples datés tous du VIe siècle (n° 25 de 516; n° 224 entre 532 et 547, et n° 239 de 577/578); L. ENNABLI, *Les inscriptions funéraires chrétiennes de Carthage*, Rome 1975, donne seulement quatre exemples; cependant N. DUVAL, *Recherches archéologiques à Haïdra. 1, Les inscriptions chrétiennes*, Rome 1975, relève dans cette ville une dizaine de cas, dont les n°s 32, 36, 126 et 131 sont datés par l'éditeur du VIe siècle. En parcourant les *ICUR* (L. MORETTI, *Inscriptiones latinae christianae veteres*, I-III, Rome, 1968-1979), on constate que ce signe est fréquent dans les inscriptions romaines (le vol. II, par exemple, présente dix-neuf croix monogrammatiques, simples ou accompagnées de A et Ω, dont quelques-unes sont datées de la seconde moitié du IVe au Ve siècle, et le vol. III en compte quinze).

26. La ligature des lettres *tau* et *rhô* est attestée dans des contextes antérieurs au christianisme et on la trouve régulièrement dès le début du IIIe siècle dans le mot σταυρὸς et le verbe σταυρόω, d'où dérive sa désignation de staurogramme. Voir discussion dans J. BARDILL, *Constantine. Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge 2012, p. 163; L. W. HURTADO, The Staurogram in Early Christian Manuscripts: The Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus?, dans *New Testament Manuscripts: Their Texts and Their World*, éd. T. J. Kraus et T. Nicklas, Leyde 2006, p. 207-226; A.-O. POILPRÉ, Le chrisme: signe sacré et objet magique. À propos du pendentif de l'impératrice Marie (IVe-Ve siècle), dans *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Âge*, éd. C. Delattre, Paris 2008, p. 141-150. Pour la croix monogrammatique, voir M. SULZBERGER, Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens, *Byz.* 2, 1925, p. 337-448, ici p. 393 et 448; E. MAMBOURY, Les briques byzantines marquées du chrisme, dans *Mélanges H. Grégoire*, I, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves* 9, Bruxelles 1949, p. 449-462; H.-I. MARROU, *Christiana tempora*, Rome 1978, p. 239-250.

27. La croix monogrammatique apparaît dans un grand nombre d'inscriptions funéraires d'Asie mineure (*MAMA* 1 et 7 principalement) où les défunts ou leurs parents portent le gentilice Αὐρήλιος / Αὐρηλία, signe d'ancienneté, puisque cette habitude s'étend dans tout l'empire à la suite de la *Constitutio Antoniniana* promulguée par l'empereur Caracalla en 212.

28. V. BEŠEVLIEV, *Die protobulgarischen Inschriften*, Berlin 1963, n°s 58 et 59.

assurément fabriquées par des Grecs au service des khans, sont totalement différents de ceux de notre dédicace funéraire. Par ailleurs, la présence des croix et des croix monogrammatiques sur les stèles d'Omourtag (814-831) pose naturellement un problème[29], puisque ce khan comme son père Kroum (803-814) étaient païens de même que la majorité de leur peuple. On peut supposer qu'une partie des sujets des khans étaient nouvellement convertis ou anciens prisonniers, déjà chrétiens, issus des territoires byzantins conquis par les Bulgares. C'est parmi ces Grecs provinciaux que l'on doit chercher les artisans de ces inscriptions dites protobulgares.

ESSAI DE DATATION ET CONCLUSION

Le décor épigraphique et ornemental des plats n°s 9 et 10 ne peut donc être protobyzantin. Nous avons vu que la forme des lettres conduit dans cette direction. La présence de la croix monogrammatique d'après les exemples datés ne nous oblige plus à nous borner aux strictes limites des IVe-VIe siècles. Une date au VIIIe siècle, voire dans la première moitié du IXe siècle semble convenir pour ces inscriptions. Cependant, les éléments décisifs de la datation résident, me semble-t-il, d'une part dans la syntaxe relâchée du verbe ἀναπαύω construit avec εἰς + accusatif et, d'autre part, dans le formulaire de l'inscription. Celle-ci dérive de sources liturgiques anciennes qui, comme l'Euchologe *Barberini gr.* 336 l'atteste, ont été fixées à partir de la deuxième moitié du VIIIe siècle. Notre datation des inscriptions des plats n°s 9 et 10 dans la seconde moitié du VIIIe siècle ne peut s'appliquer à l'ensemble de la vaisselle de Nagyszentmiklós. Elle donne simplement un indice chronologique au sein d'un trésor qui a été formé par une mise en réserve d'objets sur plusieurs générations.

Cette nouvelle datation permettra aux spécialistes de se prononcer sur l'origine des propriétaires de ces ustensiles ou encore d'avancer sur les questions de l'orfèvre qui les a fabriqués et des personnes qui ont rédigé et gravé le texte[30]. Je crois pour ma part que ces opérations étaient bien distinctes les unes des autres: la qualité de l'exécution et des formes indique une fabrication dans un centre artistique important, peut-être Constantinople – malgré la forme quelque peu particulière de la croix du milieu qui semble s'écarter

29. Cf. ASDRACHA, *Thrace* (cité n. 16), p. 253, qui se réfère à ce « problème des croix qui figurent devant toutes les inscriptions des colonnes (bornes des villes, du VIIIe-Xe siècle), à une époque bien antérieure à la christianisation des Bulgares... » en étayant toutes les hypothèses déjà formulées.

30. Voir à ce propos l'exposé de C. BÁLINT, De la recherche et des problèmes concernant un trésor avare, dans *Compte rendu de l'Union Académique Internationale (quatre-vingt-quatrième session annuelle du Comité)*, Budapest 2010, p. 37. L'auteur pense que les propriétaires étaient d'origine avare et que « les croix des tasses n°s 9, 10, 21 attestent clairement l'appartenance des orfèvres produisant le trésor au monde byzantin ».

des canons byzantins –, tandis que la rédaction et la gravure de l'inscription ont pu avoir lieu plus tard dans un milieu de la périphérie de l'Empire byzantin où le latin n'était pas encore tout à fait oublié – ce qui explique l'onomastique – et où le grec restait une langue imparfaitement maîtrisée comme le révèlent l'orthographe et surtout la syntaxe. C'est le cas des régions danubiennes où, peu à peu, les parlers locaux prennent l'avantage sur les langues officielles imposées par la présence militaire et culturelle de Rome et de Constantinople.

UNE ICÔNE-*VITAE* INÉDITE DE SAINT CHRISTOPHORE REMARQUES SUR LES CHOIX ICONOGRAPHIQUES D'UN PEINTRE CRÉTOIS DU XVII[e] SIÈCLE*

Chryssavgi Koutsikou

L'icône historiée de saint Christophore qui fait l'objet de cette étude appartient à une collection privée athénienne où elle a été répertoriée dans les années 1970 par l'Éphorie des Collections privées du Ministère de la Culture grec. Cependant, la provenance et l'histoire de l'œuvre sont inconnues.

L'icône (fig. 1) qui mesure 45 cm de hauteur, 32 cm de largeur et 2 cm d'épaisseur, est constituée de deux planches de bois ajustées. L'état de conservation du bois est bon mais la surface picturale a souffert de nombreux écaillages essentiellement sur le fond d'or et le paysage de la composition centrale, mais aussi sur le fond architectural et, par endroits, sur les figures des scènes narratives. La fissure verticale a aggravé les écaillages sur la partie droite de l'icône.

Le centre de l'icône est occupé par saint Christophore qui traverse la rivière portant le Christ-enfant sur son épaule. Les épisodes de la vie du saint sont illustrés par six vignettes réparties en haut et de part et d'autre de la composition centrale, laissant de la place dans la partie inférieure pour la représentation de la rivière. Des bandes dorées, presque totalement écaillées, séparent les scènes. L'identification des sujets – faute d'inscriptions conservées – s'effectue grâce aux sources hagiographiques.

Saint Christophore

Saint Christophore, à la barbe et aux cheveux bruns, est représenté debout, de trois quarts, traversant la rivière avec l'enfant Jésus sur son épaule gauche (fig. 2). Sa main droite s'appuie sur un bâton de palmier. Il tourne la tête afin de regarder Jésus qui, le corps droit, le bénit de sa main droite et tient l'orbe dans sa main gauche. Le saint est vêtu d'une tunique

* Je remercie vivement le collectionneur, Monsieur E. P., ainsi que le regretté directeur de l'Éphorie des Collections privées, D. Kazianis, de m'avoir accordé la permission d'étudier et de publier cette icône.

Fig. 1 – Icône-*vitae* de saint Christophore, Athènes, collection privée (photo : C. Koutsikou)



Fig. 2 – Saint Christophore, détail de la composition centrale de l'icône-*vitae*, Athènes, collection privée (photo : C. Koutsikou)

courte de couleur orange et d'un manteau rouge aux plis raffinés et souples qui permettent de distinguer son corps et soulignent son mouvement. Le dynamisme est particulièrement remarquable dans le rendu du manteau du Christ dont l'extrémité flotte librement. Le traitement naturaliste du sujet apparaît dans la musculature des jambes du saint et du corps du Christ ainsi que dans la perspective du paysage avec la rivière de couleur bleu-vert foncé au premier plan et les collines juxtaposées à l'arrière.

Le peintre suit l'iconographie du saint traversant la rivière, avec le Christ enfant sur son épaule[1], qui a été établie dans le milieu crétois sous l'influence de l'art italien[2]. La première

1. Pour l'iconographie de saint Christophore voir *LCI* 5, col. 496-508 (F. Werner) ; A. Chatzinikolaou, Εικόνες αγίου Χριστοφόρου του Κυνοκεφάλου, dans *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, t. 3, Athènes 1957, p. 225-233 ; I. M. Djordjević, Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe, *Zograf* 11, 1981, p. 63-67 (en serbe avec résumé en français) ; C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, p. 214-216 ; S. Gabelić, St Christopher in Byzantine Art, dans *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August 2006*, Aldershot 2006, t. 3, p. 279-280, et principalement Ead., *The Monastery of Konče*, Belgrade 2008 (en serbe avec résumé en anglais), p. 139-151 et p. 232-233. Gabelić, dans son ouvrage sur le monastère de Konče, effectue une étude approfondie des représentations et de l'iconographie du saint dans l'art byzantin et cite l'ensemble de la bibliographie antérieure. Les premières représentations connues du saint datent du

représentation de ce type iconographique est attestée dans les fresques du *katholikon* de Saint-Nicolas Anapavsas aux Météores (1527), œuvre de Théophane[3]. Saint Christophore portant l'enfant Jésus sur son épaule se rencontre à une époque antérieure dans les peintures murales de l'antichambre de la Porte Franque à Nauplie (1291-1311)[4], à Lesnovo (1349)[5] et à Konče (seconde moitié du XIVᵉ siècle)[6], mais il y figure en martyr, jeune et imberbe[7].

Xᵉ siècle et proviennent de Cappadoce – de l'Ancienne et de la Nouvelle Église de Tokalı, de Göreme 13 (C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 96, 107, 118 respectivement) – et de Santa Maria Antiqua (W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, p. 94, 495, fig. 304). Pour les siècles suivants, on pourrait citer à titre d'exemple, les représentations du XIᵉ s. de l'église de l'ermitage de Zelve en Cappadoce (JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce*, *op. cit.*, p. 13, pl. 19, fig. 2), d'Hosios Loukas (E. STIKAS, *Το Οικοδομικόν Χρονικόν της Μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος*, Athènes 1970, pl. 40), des Saints-Anargyres de Kastoria (S. PELEKANIDIS, *Καστοριά*. 1, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessalonique 1953, pl. 23a), du XIIᵉ s. de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra (A. NICOLAÏDÈS, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-137, ici p. 128, fig. 90, 97), du XIIIᵉ siècle de la Panagia de Moutoullas également à Chypre (D. MOURIKI, The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter, Vienne 1984, p. 171-213, ici p. 193, 198, fig. 18-19), du XIVᵉ s. du Protaton (G. MILLET, *Les monuments du Mont Athos*, Paris 1927, pl. 51.1), de Saint-Nicolas de Kastoria (PELEKANIDIS, *Καστοριά*, *op. cit.*, pl. 158b) et de Dečani (V. PETKOVIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrade 1941, pl. CCLXIV.1). Pour la première indication du culte de saint Christophore en Orient, qui remonte au Vᵉ siècle, voir H. GRÉGOIRE, Inscriptions historiques byzantines, VI. Saint Christophe et la cubiculaire Euphémie, *Byz.* 4, 1927-1928, p. 461-465 ; H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs* (Subsidia Hagiographica 20), Bruxelles 1933, p. 153, n. 5 ; P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, p. 365-370. Catherine Jolivet-Lévy note la popularité du saint attestée en Cappadoce, JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce*, *op. cit.*, p. 345. Voir également A. AVRAMÉA, La géographie du culte de saint Christophe en Grèce de l'époque méso-byzantine et l'évêché de Lacédémone au début du Xᵉ siècle, dans *Geographica byzantina*, éd. H. Ahrweiler (Byzantina Sorbonensia 3), Paris 1981, p. 31-36 ; DJORDJEVIĆ, Saint Christophe, *op. cit.*, p. 66-67 ; GABELIĆ, *Konče*, *op. cit.*, p. 139-141.

2. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III.1, Paris 1958, p. 304-313 ; G. KAFTAL, *The Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, p. 268-270. Voir les représentations du saint par Paolo Veneziano sur le triptyque de Santa Chiara (1328-1330) actuellement au Museo Civico d'Arte et di Storia à Venise et le triptyque de Worcester (milieu du XIVᵉ siècle) : R. PALLUCCHINI, *La pittura Veneziana del Trecento*, Venise – Rome 1964, respectivement p. 26, fig. 37 et p. 32, fig. 77. Voir également E. E. PRIDGEON, *Saint Christopher Wall Paintings in English and Welsch Churches, c. 1250-c. 1500*, thèse de doctorat, Université de Leicester, 2010. Pour le culte de saint Christophore en Occident, voir principalement GABELIĆ, *Konče* (cité n. 1), p. 139-141, p. 142, n. 670-673.

3. D. Z. SOFIANOS et E. N. TSIGARIDAS, *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, Trikala 2003, p. 86, 95, 128, 234.

4. M. HIRSCHBICHLER, The Crusader Paintings in the Frankish Gate at Nauplia, Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of Morea, *Gesta* 44/1, 2005, p. 13-30, ici p. 19, fig. 3, 7.

5. V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen-Age*, t. 2, Belgrade 1934, pl. CLVII ; S. GABELIĆ, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Belgrade 1998 (en serbe avec résumé en anglais), fig. LXII.

6. GABELIĆ, *Konče* (cité n. 1), p. 232-233, fig. 46, 59.

Plus proche de l'iconographie occidentale est la fresque de la fin du XVᵉ siècle de l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo, qui associe le saint d'un âge plus avancé, représenté de trois quarts, avec le Christ assis sur son épaule et le bâton fleuri dans l'autre main[8]. Manolis Chatzidakis considère comme peu probable que Théophane ait connu la peinture de Tirnovo et, s'appuyant sur la relation entre les deux figures et leurs caractéristiques vestimentaires sur la fresque d'Anapavsas, il y reconnait l'influence directe de l'art italien[9]. L'éminent peintre crétois reprend par la suite cette composition dans ses réalisations du *katholikon* de la Lavra (1535)[10] et de celui de Stavronikita (1546)[11] au Mont Athos. La composition connaîtra une grande diffusion : elle apparaîtra dans les fresques du monastère de Docheiariou, œuvre du disciple de Théophane, Zorzis[12], au Grand Météore[13], dans le réfectoire du monastère d'Esphigménou[14], à la *lité* du monastère de Philanthrôpinôn à Ioannina (1560)[15], à Saint-Dèmètrios à Palatitsia (1570)[16], au vieux *katholikon* du monastère Saint-Étienne aux Météores[17]. Une icône du début du XVIIᵉ siècle, conservée au monastère Saint-Jean-le-Théologien à Patmos[18] et une deuxième au monastère de Gônia à Chania en Crète[19],

---

7. Le manuel de peinture de Denis de Fourna décrit le saint « jeune et imberbe », Denys de Fourna, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, éd. A. Papadopoulos-Kérameus, Saint-Pétersbourg 1909, p. 159. La représentation de la Porte Franque à Nauplie inclut le bâton fleuri dans la main droite du saint, tandis que celles de Lesnovo et de Konče comportent la croix.

8. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, t. 1, p. 280, t. 2, pl. XV, c. Le bâton fleuri, élément de l'iconographie du saint, provient du synaxaire grec (voir *infra*, p. 312, n. 22-29) et se rencontre déjà sur certaines représentations en Cappadoce, où le saint jeune et imberbe tient le bâton et/ou la croix, comme dans l'ancienne église de Tokalı et à Göreme 13, voir *supra* n. 2. À propos du bâton à l'extrémité fleurie, voir G. DE JERPHANION, *La Voix des Monuments. Études d'Archéologie. Nouvelle Série*, Rome – Paris 1938, p. 316.

9. M. CHATZIDAKIS, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Μονής Σταυρονικήτα*, Mont Athos 1986, p. 75-76. Chatzidakis note que l'adoption du type iconographique italien de saint Christophore en Crète pourrait avoir déjà eu lieu au XVᵉ siècle, comme ce fut le cas pour saint Sébastien.

10. G. MILLET, *Les monuments du Mont Athos*, Paris 1927, pl. 138.2.

11. CHATZIDAKIS, *Μονή Σταυρονικήτα* (cité n. 9), p. 76, pl. 143.

12. MILLET, *Mont Athos* (cité n. 10), pl. 240.1 et 242.1.

13. M. CHATZIDAKIS et D. SOFIANOS, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Athènes 1990, fig. 18.

14. *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Mont Athos 1999, p. 222 (I. Tavlakis).

15. M. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, *Οι Τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Athènes 2004, p. 133, 141, fig. 82.

16. A. TOURTA, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Athènes 1991, p. 188.

17. I. VITALIOTIS, *Le Vieux Catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1998, p. 324, fig. 162-163.

18. M. CHATZIDAKIS, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 1977, n° 144, p. 167-168, pl. 173.

19. *Εικόνες του Νομού Χανίων, Αφιέρωμα στα 75 χρόνια (1899-1974) από την ίδρυση του Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων « Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ »*, Athènes 1975, n° 14, p. 42 et 79.

datée du même siècle, suivent cette iconographie. Il en va de même pour une série d'icônes du XVIII[e] et du XIX[e] siècle conservées dans des collections privées[20].

Les six compositions illustrent les principaux épisodes de la vie de saint Christophore d'après les sources hagiographiques byzantines[21]. Le Synaxaire de Constantinople (X[e] siècle) mentionne cinq de ces épisodes[22], tandis que des textes du XI[e] siècle, les *Acta S. Marinae et S. Christophori*[23], le *Μαρτύριον τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Χριστοφόρου*[24] et le ménologe impérial de Michel IV *Μαρτύριον τοῦ ἁγίου μάρτυρος Χριστοφόρου*[25] incluent les six. Les épisodes représentés sont également décrits dans le recueil des Vies des saints, *Βίβλος καλοκαιρινή*[26], édité par Agapios Landos, au XVII[e] siècle, ainsi que dans le synaxaire du XIX[e] siècle *Μέγας Συναξαριστής* de Constantin Doukakis[27]. Le recueil des Vies de Maximos Margounios, édité au XVII[e] siècle[28], et le *Συναξαριστής* de Nikodèmos Hagioreitès du XIX[e] siècle[29] suivent la version du Synaxaire de Constantinople et ne mentionnent pas, tout comme les textes précédents, le premier supplice. L'illustration des scènes sur l'icône suit l'ordre chronologique des événements dans les sources hagiographiques, commence en bas à gauche et se termine en bas à droite (fig. 3).

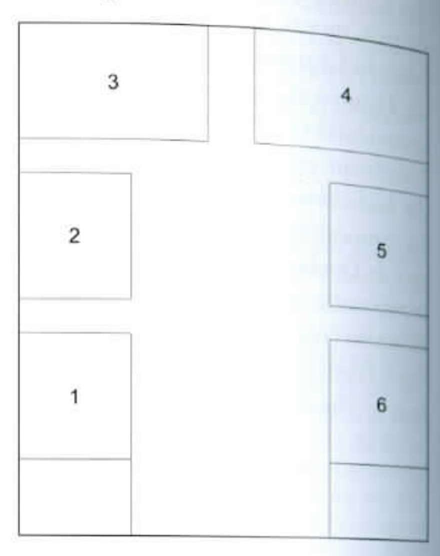


Fig. 3 – Dessin de l'icône-*vitae* de saint Christophore. Athènes, collection privée (dessin : E. Pétridi)

20. Archives du Département des Collections privées du Ministère de la Culture : collections G.M., G.S., A.D., D.M.

21. *BHG*[3], I, 108-110 ; pour la tradition latine, voir *BHL*, 266-268 ; PRIDGEON, *Saint Christopher* (cité. n. 2), p. 7, n. 27.

22. *SynCP*, col. 667-670.

23. *Acta S. Marinae et S. Christophori*, éd. H. Usener, Bonn 1886, p. 56-76.

24. *AnBoll* 1, 1882 (éd. G. Van Hooff), p. 122-148.

25. F. HALKIN, *Hagiologie byzantine* (Subsidia hagiographica 71), Bruxelles 1986, p. 31-46.

26. AGAPIOS LANDOS, *Βίβλος Καλούμενη Καλοκαιρινή περιέχουσα Βίους ἁγίων τινῶν, τοὺς ὡραιοτέρους τοῦ καλοκαιριοῦ*, Venise 1694, p. 21-34.

27. C. DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής πάντων τῶν ἁγίων τῶν καθ'ἅπαντα τόν μῆνα Μάιον ἑορταζομένων*, Athènes 1892, p. 136-147.

28. MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι ἁγίων ἐκ τῆς ἑλληνικῆς γλώττης*, Venise 1685, p. 557-559.

29. NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ Ἐνιαυτοῦ*, Athènes 1868, p. 139-141.

L'ange offre la parole au saint

La composition illustre le miracle du don de la parole par l'ange à Reprevos[30]. Homme brave et imposant, d'une grande force corporelle, Reprevos est convoqué comme soldat à la brigade des Marmarites, sous le règne de Dèce. Bien qu'originaire des Cynocéphales, il croit en Dieu et souffre des persécutions contre les chrétiens ordonnées par l'empereur. Son impuissance à s'exprimer de manière intelligible l'attriste à tel point qu'il sort de la ville pour prier Dieu lui demandant de lui accorder le don de la parole. Un ange lui apparaît et, après lui avoir touché les lèvres, lui annonce que sa prière a été exaucée et qu'il doit se rendre en ville et reprocher au gouverneur ses injustices[31].

L'illustration situe l'épisode, conformément aux sources, hors de la ville, visible à l'arrière-plan à échelle réduite. Les deux figures sont représentées de profil au premier plan. Reprevos est agenouillé et l'ange, qui s'approche d'un mouvement vif, touche ses lèvres de sa main droite, illustrant de manière rigoureuse le texte hagiographique. Les deux personnages aux silhouettes élancées sont vêtus de tuniques et de manteaux aux couleurs orange, mauve, vert-ciel et rouge. L'élan de l'ange est accentué par ses ailes levées, le rendu des draperies de sa tunique et le flottement de l'extrémité de son manteau. Le fond, peint selon les règles de la perspective, comprend une plaine étendue, une rivière avec un petit pont à gauche, la ville à droite et, en haut, une bande de couleur bleu-vert indiquant le ciel.

Les deux cents soldats trouvent saint Christophore

La scène illustre l'arrestation de Reprevos par les deux cents soldats envoyés par l'empereur. Comme Reprevos, après avoir obtenu le don de la parole, se rend en ville pour s'adresser au peuple païen et critiquer les sacrifices aux dieux, un homme le dénonce à l'empereur. Celui-ci, furieux, ordonne aussitôt l'envoi d'un corps armé de deux cents soldats afin de l'arrêter. Entre-temps Reprevos, déçu par le peuple, se réfugie devant une église, enfonce son bâton dans la terre et prie pour que Dieu le fasse fleurir comme la verge d'Aarôn. Le miracle se produit et Reprevos est rassuré. Les soldats l'arrêtent à l'entrée de l'église et lui annoncent l'ordre de l'empereur. Reprevos leur parle de sa foi chrétienne et multiplie miraculeusement leurs pains, miracle qui les fait croire en Dieu. Ils se dirigent tous vers Antioche, où l'évêque Babylas les baptise, et Reprevos reçoit alors le nom de « Christophore »[32].

30. *SynCP*, col. 667-668 ; *AnBoll* 1, p. 122-124 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 32 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 24 ; DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 136-137 ; MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι* (cité n. 28), p. 558 ; NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής* (cité n. 29), p. 139.

31. Le Synaxaire de Constantinople ne cite pas la convocation de Reprevos à la brigade des Marmarites.

32. *SynCP*, col. 668 ; *AnBoll* 1, p. 124-130 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 33-34 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 25-26 ; MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι* (cité n. 28), p. 558 ; DOU-

Reprevos est représenté au premier plan, agenouillé devant le groupe de soldats, à gauche. Son attitude, mains levées, illustre la prière pour la multiplication des pains des soldats. La scène se déroule devant un édifice à plan centré surmonté de coupoles rouges, qui domine la composition et représente l'église devant laquelle, selon les textes, les soldats arrêtent le saint. Des bâtiments de la ville se distinguent derrière l'église. La représentation du ciel rappelle que l'épisode a lieu en plein air.

L'INTERROGATOIRE (FIG. 4)

La scène illustre l'arrivée du saint au palais et son interrogatoire. Christophore et les soldats, après avoir été baptisés, retournent en ville. Le saint insiste pour se présenter devant l'empereur qui est effrayé par son apparence, sa stature de géant, son visage et son regard farouche, de sorte qu'il manque de tomber de son trône. À ses questions, Christophore répond qu'il est originaire des Cynocéphales, qu'il est chrétien et qu'il a reçu le baptême. L'empereur l'invite à faire des sacrifices en l'honneur des dieux païens, le menaçant de tortures. Christophore refuse et subit par la suite une série de supplices[33].

L'empereur trônant est mis en exergue sur une estrade à trois marches semi-circulaires et sous un baldaquin luxueux, décoré de tissus rouges aux franges or. Il lève la main vers saint Christophore, tout en se tournant vers un homme âgé assis près du trône. La présence de cet homme et sa conversation avec l'empereur ne sont pas mentionnées dans les sources[34]. Une colonne de marbre sépare le trône du reste de la salle d'audience où se tiennent le saint et les soldats qui l'accompagnent. Christophore, figuré de trois quarts, marche vers le trône. Il porte une tunique de couleur orange et un manteau mauve. Le nimbe or, qui désormais entoure sa tête, indique qu'il a été baptisé. Les soldats forment un groupe serré derrière lui ; l'un d'eux est agenouillé, un autre est tourné de dos. La salle est représentée en perspective. Un soin minutieux caractérise la représentation des éléments architecturaux et du pavement dallé.

KAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 137-139 ; NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής* (cité n. 29), p. 140 ; selon le Synaxaire de Constantinople, le ménologe impérial et le synaxaire de Nikodèmos Hagioreitès, l'homme qui a dénoncé Reprevos était Vacchios, selon *Βίβλος Καλοκαιρινή* et *Μέγας Συναξαριστής*, il s'appelait Vachtios.

33. *SynCP*, col. 668 ; *AnBoll* 1, p. 129-130 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 34-35 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 26-27 ; MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι* (cité n. 28), p. 558 ; DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 139-140 ; NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής* (cité n. 29), p. 140.

34. La référence dans les *AnBoll* 1, p. 130, aux gardes de l'empereur, qui ont empêché celui-ci de tomber du trône, ne justifie pas la représentation de l'homme âgé qui, dans les synaxaires des autres saints, s'identifie avec le co-empereur ou le gouverneur de la province. Les autres sources hagiographiques de saint Christophore ne mentionnent pas la présence de cet homme.

LE PREMIER SUPPLICE DU SAINT

Saint Christophore est représenté au centre de la composition, debout, les mains liées derrière le dos. Une grosse pierre est attachée à ses pieds. La scène illustre le premier supplice subi par le saint. Selon les sources, l'empereur furieux ordonne de le pendre par les cheveux, d'attacher une grosse et lourde pierre à ses pieds et de le sabrer avec des épées[35]. En raison du mauvais état de la surface picturale, la représentation du saint pendu par ses cheveux ne peut pas être certaine, bien que la position verticale de son corps la suggère. Les deux soldats qui, le dos tourné au spectateur, lèvent leurs épées et les dirigent avec véhémence vers le saint correspondent précisément au texte. En revanche, le soldat qui apparaît derrière l'un des battants entrouverts de la porte et regarde à la dérobée l'exécution du supplice n'est pas mentionné. Cette porte perce le mur de la partie gauche de la composition et fait un angle avec le mur du fond, délimitant ainsi l'espace du palais où l'action se situe.

LE SUPPLICE DE LA TUNIQUE EN CUIVRE EMBRASÉE

La composition illustre le supplice que l'empereur inflige au saint après son refus de renoncer au christianisme malgré les épreuves qu'il a déjà subies[36]. La représentation est conforme aux sources : Christophore est attaché à un pilier, habillé d'une tunique courte en cuivre qu'on a embrasée avant de l'en revêtir. Un soldat agenouillé attise le feu, déjà très vif à cause de l'huile qui a été versée sur les bûches. À gauche se tiennent l'empereur et sa suite, partiellement conservés en raison des écaillages de la surface peinte, et, à droite, de manière symétrique, deux figures masculines. À l'arrière-plan s'étend une vallée et en haut le ciel est presque entièrement couvert par la fumée grise du bûcher.

LA DÉCAPITATION DU SAINT

Le centre de la composition est dominé par la figure du bourreau qui brandit l'épée de la main droite et, de la main gauche, la tête décapitée de Christophore[37]. Le corps du saint, agenouillé à terre, est représenté au premier plan. De part et d'autre, se tiennent deux

35. *AnBoll* 1, p. 130-131 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 35 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 27 ; DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 140 ; le Synaxaire de Constantinople, les *Βίοι των Αγίων* de Maximos Margounios et le *Συναξαριστής* de Nikodèmos Hagioreitès n'incluent pas le supplice.

36. *SynCP*, col. 669 ; *AnBoll* 1, p. 141-143 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 38 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 31 ; MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι* (cité n. 28), p. 559 ; DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 145 ; NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής* (cité n. 29), p. 140.

37. *SynCP*, col. 669 ; *AnBoll* 1, p. 147 ; HALKIN, *Hagiologie byzantine* (cité n. 25), p. 38-39 ; LANDOS, *Βίβλος Καλοκαιρινή* (cité n. 26), p. 31 ; MAXIMOS MARGOUNIOS, *Βίοι* (cité n. 28), p. 559 ; DOUKAKIS, *Μέγας Συναξαριστής* (cité n. 27), p. 139-140 ; NIKODÈMOS HAGIOREITÈS, *Συναξαριστής* (cité n. 29), p. 140.

groupes, rendus à échelle réduite : à droite, des soldats et, à gauche, des citoyens qui assistent à l'exécution. Le martyre a lieu en dehors de la ville, représentée à l'arrière-plan en miniature de manière détaillée.

L'étude comparative des sources hagiographiques et du cycle iconographique révèle une correspondance aussi bien dans la composition des scènes que dans leur enchaînement selon l'ordre chronologique des épisodes choisis. L'icône de la collection d'Athènes est le seul exemple connu d'un cycle iconographique byzantin ou post-byzantin de saint Christophore[38]. L'étude de l'iconographie s'appuiera par conséquent principalement sur les cycles hagiographiques d'autres saints dans une perspective comparative.

Le sujet de l'interrogatoire devant l'empereur (scène n° 3) (fig. 4) est habituel dans la majorité des cycles des saints martyrs et s'appuie sur l'iconographie de l'audience impériale[39]. Son illustration sur notre icône s'éloigne des représentations byzantines pour se rapprocher de celles des icônes crétoises inspirées par l'art occidental. Le même schéma iconographique se développe sur un *thôrakion* du Musée byzantin d'Athènes, peint par le crétois Élias Moskos dans la seconde moitié du XVIIe siècle, qui présente la Prosternation des frères de Joseph[40]. Le modèle des deux compositions se retrouve dans la gravure occidentale, comme en témoigne une estampe de Jérôme Wierix d'après un dessin de Maarten de Vos, qui illustre la Persécution des chrétiens[41] (fig. 5). Le peintre de l'icône reprend avec précision cette composition. Il y inclut même la figure de l'homme âgé, assis à côté de l'empereur, ignoré dans les récits des synaxaires[42]. L'intervention personnelle du peintre, par rapport au modèle, se limite au type physionomique de saint Christophore à la figure interrogée et à l'ajout du soldat représenté de dos, le bras gauche étendu, qui reprend l'attitude

38. Les cycles iconographiques occidentaux sont fondés sur la tradition hagiographique latine qui se différencie considérablement de la tradition grecque, voir *supra* n. 21.

39. Pour l'illustration du sujet, voir les cycles iconographiques de saint Georges (T. MARK-WEINER, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, New York 1977, p. 116-119), de saint Dèmètrios (A. XYNGOPOULOS, *Ὁ εἰκονογραφικός κύκλος τοῦ ἁγίου Δημητρίου*, Thessalonique 1970, p. 20-21 ; L. BOURA, Δύο εικόνες του Αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη, dans *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonique 1994, p. 361-369, ici p. 365, fig. 1, 2, 7-8), de sainte Euphémie (R. NAUMANN et H. BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* [IstForsch 25], Berlin 1966, p. 121-124, pl. 25b, 27, 29a), de Parascève (S. KOUKIARIS, *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, Athènes 1994, p. 78-80). Pour l'origine de l'iconographie et son adoption dans les scènes de l'Interrogatoire des Trois Mages par Hérode, du Christ par Pilate, voir N. PATTERSON-ŠEVČENKO, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1983, p. 124, n. 3.

40. M. CHATZIDAKIS et E. DRAKOPOULOU, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Athènes 1997, p. 199-200, n° 9 ; I. REGOPOULOS, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, t. 1, Athènes 1998, p. 128-129, fig. 88.

41. M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles 1978, t. 2, n° 1509, p. 5, pl. 205.

42. Voir *supra*, n. 34.



Fig. 4 – L'Interrogatoire, détail de l'icône-*vitae* de saint Christophore, Athènes, collection privée (photo : C. Koutsikou)



Fig. 5 – La Persécution des chrétiens, estampe de Jérôme Wierix, d'après un dessin de Maarten de Vos (d'après REGOPOULOS, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, t. 2, fig. 69)

du garde du roi Saül sur une gravure de Jan Sadeler[43]. La formule iconographique de l'estampe de Wierix se retrouve dans la scène de l'interrogatoire de saint Éleuthère sur une icône du XVIII[e] siècle de l'église Saint-Éleuthère-et-Sainte-Anne à Corfou, qui se différencie de son modèle uniquement par le type iconographique du saint principal[44].

L'iconographie du premier supplice (scène n° 4) dépend de celle de la Flagellation du Christ : la personne torturée est attachée à un pilier et deux hommes/soldats exécutent l'ordre[45]. Étant donné le schéma de composition, le modèle doit être recherché, comme pour la scène précédente, dans l'art occidental. La figure du soldat à gauche reproduit celle d'une estampe de Jérôme Wierix d'après un dessin de Maerten de Vos avec comme sujet la Flagellation du Christ ; la position de la main droite du soldat qui tient l'épée au lieu du bouclier constitue la seule différence[46]. Le soldat à droite trouve son pendant dans la gravure de la Flagellation du Christ de Jan Sadeler[47]. Le fond architectural avec les deux murs qui font un angle, celui de gauche étant percé d'une porte absidale décorée de deux colonnes et l'autre orné de frises, copie fidèlement une gravure d'Aegidius Sadeler[48]. La figure de l'homme qui regarde à la dérobée l'exécution du supplice, absent dans le récit du synaxaire, est incluse. Elle se retrouve dans la scène de la Bénédiction de Nestor par saint Dèmètrios sur une icône historiée par Emmanuel Tzanes de la collection Kalligas[49] (fig. 6), ainsi que sur son dessin préparatoire, provenant de la collection Xyngopoulos, actuellement au musée Bénaki d'Athènes[50].

La représentation du saint dans la scène du supplice de la tunique en cuivre embrasée (scène n° 5) reprend le modèle du martyr attaché au pilier, utilisé pour l'illustration de plusieurs supplices dans l'art byzantin et post-byzantin[51]. Le groupe d'hommes à gauche n'est pas bien conservé, la recherche de son origine iconographique n'est donc pas possible ; en revanche, les figures des deux hommes qui se tiennent debout à droite, bien conservées, ont pour modèle les gravures de la Persécution des chrétiens et du Cantique des Cantiques de Jan Sadeler[52] (fig. 7).

43. I. REGOPOULOS, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, t. 2, Athènes 2006, fig. 60.
44. *Ibid.*, p. 54, n° 18, fig. 68.
45. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, p. 652.
46. MAUQUOY-HENDRICKX, *Wierix* (cité n. 41), t. 2, n° 151, p. 5, pl. 18.
47. *The Illustrated Bartsch*, 70.1, p. 227, n° 187.
48. *Ibid.*, 72.1, p. 8-9, n° 004.
49. BOURA, Δύο εικόνες του Αγίου Δημητρίου (cité n. 39), p. 366, fig. 2, 9.
50. *Ibid.*, p. 366, fig. 10 ; M. VASSILAKI, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος του Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Athènes 2015, p. 390, n° 389.
51. Voir à titre d'exemple, MARK-WEINER, *St. George* (cité n. 39), p. 139, 220-224 ; KOUKIARIS, *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής* (cité n. 39), p. 81-83, 89-90 ; P. MIJOVIĆ, *Ménologe. Recherches iconographiques*, Belgrade 1973 (en serbe avec résumé en français), fig. 92.
52. F. W. H. HOLLSTEIN, *Maarten de Vos*, Rotterdam 2003, p. XXII, 109, fig. 112 ; REGOPOULOS, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, t. 2 (cité n. 43), fig. 154.



Fig. 6 – La Bénédiction de Nestor, icône-*vitae* de saint Dèmètrios, Emmanuel Tzanes, collection Kalligas (photo : C. Koutsikou)

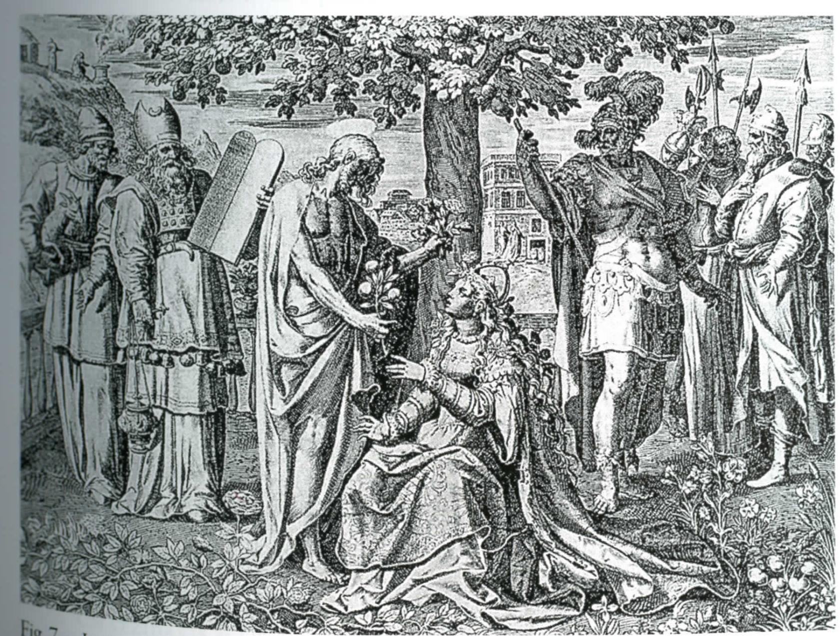


Fig. 7 – Le Cantique des Cantiques, gravure de Jan Sadeler (d'après REGOPOULOS, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, t. 2, fig. 154)

La scène de la décapitation (scène n° 6) représente la dernière phase du martyre[53]. Le moment après l'exécution, quand le soldat bourreau s'apprête à remettre l'épée dans la gaine, est souvent retenu dans les cycles hagiographiques et dans les ménologes post-byzantins. Les fresques des monastères de Philanhrôpinôn à Ioannina (1560)[54] et de Galataki en Eubée (1568)[55] en offrent plusieurs exemples où, cependant, le bourreau tient de la main gauche la gaine de l'épée, tandis que la tête décapitée gît à terre. En revanche, sur l'icône de saint Christophore le geste fougueux du soldat pour ranger l'épée reste suspendu, puisque, dans la main gauche, il ne tient pas la gaine mais la tête décapitée. On retrouve l'élément iconographique de la tête tenue par le soldat bourreau dans la représentation de la décapitation de saint Anthimos au monastère de Galataki, mais dans ce cas l'épée est encore levée[56]. La structure de la scène sur l'icône de saint Christophore reflète un modèle provenant d'Occident. Les compositions avec la décapitation accompagnée de la présentation triomphale de la tête détachée n'y sont pas rares. Elles illustrent des épisodes de l'Ancien Testament ou de la mythologie, tels que la décapitation d'Holopherne par Judith, de Goliath par David, de Méduse par Persée, d'Adonibezek par Juda, du tyran de Syracuse par le peuple[57]. La position de la main droite du bourreau dans la scène de notre icône présente des similitudes avec une gravure de la décapitation de sainte Reparate d'Antonio Tempesta[58]. Malgré les faiblesses dans la représentation simultanée de deux différents moments du martyre, l'attitude dynamique du soldat qui domine, ainsi que les éléments secondaires bien structurés, créent une composition équilibrée. Quant au corps décapité du saint, il présente des similitudes avec celui de sainte Catherine sur une estampe de Wierix[59].

Les deux premières compositions du cycle illustrent des épisodes rencontrés uniquement dans les synaxaires de saint Christophore. On reconnaît dans la figure de l'ange ailé l'élan de la jeune fille qui se transforme en oiseau sur une des gravures des *Métamorphoses* d'Ovide d'Antonio Tempesta[60], les anges des gravures de Jan Sadeler[61] et ceux des icônes d'Élias

53. Pour l'illustration des différents moments de la scène de la Décapitation du Précurseur, voir A. Katsioti, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Athènes 1998, p. 141-146, avec la bibliographie antérieure, et ici p. 143, n. 585-586. Voir également Mark-Weiner, *St. George* (cité n. 39), p. 238-241 ; K. Charalambidis, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικάς πηγάς και την βυζαντινήν τέχνην*, Athènes 1983, p. 119-162 ; Mijović, *Ménologe* (cité n. 51), pl. 32, fig. 146, 149, 151, 157, 161, 164.

54. Acheimastou-Potamianou, *Μονή Φιλανθρωπηνών* (cité n. 15), fig. 79, 82, 92, 98.

55. T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Athènes 2003, pl. 21b, 25b, 29b, 32b, 37a.

56. *Ibid.*, pl. 12a.

57. Mauquoy-Hendrickx, *Wierix* (cité n. 41), t. 2, n° 1635-1645, p. 293-295, pl. 221-222 ; *The Illustrated Bartsch*, 3.1, p. 355-356, n° 3(115)-n° 4(115).

58. *The Illustrated Bartsch*, 35, p. 175, n° 440 (138).

59. Mauquoy-Hendrickx, *Wierix* (cité n. 41), t. 2, n° 1036, p. 189, pl. 141.

60. *The Illustrated Bartsch*, 36, p. 17, n° 652 (151).

et de Léos Moskos[62]. La représentation de Reprevos agenouillé présente des similitudes avec celle d'Abraham devant l'archange Michel sur une icône historiée attribuée à Georges Klontzas[63] et celle du lépreux devant le Christ sur la gravure du flamand Adriaen Collaert[64]. Le commandant des soldats dans la deuxième scène a été copié sur le modèle de la figure du roi dans la gravure de Jan Sadeler[65].

L'illustration miniaturiste des villes sur des plaines étendues, avec des bâtiments de hauteurs différentes, des tours cylindriques à coupole, un fleuve surmonté d'un petit pont, témoigne de l'influence de la peinture occidentale qui a connu une grande évolution dans la représentation du paysage[66]. D'une même tendance est issu le rendu des espaces intérieurs.

La palette coloriste du peintre est soignée et équilibrée. Les couleurs vives (rouge, orange, mauve) sont dominantes sur les vêtements des personnages et sur les coupoles des édifices ; elles accentuent ainsi les principaux éléments du récit illustré au premier plan, tandis que le fond est traité dans des tons plus sombres. La même utilisation des couleurs se rencontre dans les icônes de l'histoire de Joseph de Neilos du monastère de Gônia en Crète (1642)[67], du Dernier Jugement de Léos Moskos de la collection Latsis (1653)[68], de la Résurrection d'Élias Moskos du Musée byzantin d'Athènes (1679)[69] et de la Transfiguration de la collection Vélimézis (seconde moitié du XVIIe siècle)[70].

Les types physionomiques des personnages principaux sont nobles, les silhouettes élégantes. Le visage de saint Christophore, beau et serein, est rendu avec un modelé brun qui s'éclaircit au niveau des joues, du front et du cou. L'usage des lignes blanches est réduit : au-dessus des sourcils, au bout du nez, au-dessus et en dessous des lèvres rouges. La barbe est rendue par des traits de pinceau de couleur brun foncé. On rencontre la même technique du traitement du visage dans le Christ des icônes de la Résurrection d'Élias Moskos de 1679 du Musée byzantin d'Athènes[71] et de la *Déisis* exécutée par le même peintre[72].

61. *The Illustrated Bartsch*, 70.1, p. 103, n° 077, 078; p. 132, n° 118 ; p. 148, n° 130 ; p. 152, n° 133.

62. *Μετά το Βυζάντιο*, Athènes 1996, n° 40 (M. Kazanaki-Lappa).

63. N. Chatzidakis et E. Katerini, Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα, *DChAE* 26, 2005, p. 241-262.

64. Regopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, t. 1 (cité n. 40), fig. 7.

65. *The Illustrated Bartsch*, 70.1, p. 81, n° 056.

66. E. H. Gombrich, The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, dans Id., *Studies in the Art of the Renaissance*. 1, *Norm and Form*, Londres 1966, p. 107-121.

67. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Héraklion 1993, p. 522-523, n° 169 (M. Borboudakis).

68. *Μετά το Βυζάντιο* (cité n. 62), n° 40 (M. Kazanaki-Lappa).

69. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Athènes 2004, p. 188, fig. 157.

70. N. Chatzidakis, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη*, Athènes 1997, p. 294-299, n° 34.

71. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (cité n. 69), fig. 157.

72. Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 200, n° 25, Archives du Département des Collections privées du Ministère de la Culture.

Le visage enfantin du Christ, aux joues roses, présente de fortes similitudes avec celui des enfants dans les icônes du Massacre des Innocents, aujourd'hui à Boston, qui porte la signature de Léos Moskos[73], et de la Nativité d'Élias Moskos du musée Bénaki[74]. Des affinités stylistiques sont visibles entre l'homme le plus âgé dans la scène du second supplice et le prophète Zacharie de l'icône du Musée byzantin d'Athènes signée également par Élias Moskos[75].

Le drapé souple des vêtements est rendu grâce à un dégradé de tons de même couleur, éclaircis par des lignes blanches. Les mouvements des figures rappellent ceux des personnages du Massacre des Innocents de Léos Moskos[76], du Dernier Jugement du même peintre de la collection Latsis[77], de la Résurrection d'Élias Moskos du Musée byzantin d'Athènes[78], de la Transfiguration de la collection Vélimézis[79], et de l'histoire de Joseph sur l'icône du peintre Neilos du Musée de la Canée[80].

Enfin, l'icône de saint Christophore se caractérise par l'équilibre et la sérénité des compositions. Structurées selon les principes de l'art crétois établis aux siècles précédents, elles intègrent des éléments empruntés au répertoire occidental et, malgré les faiblesses du dessin, offrent des ensembles harmonieux et soignés. Le nombre de figures, limité aux protagonistes principaux, contribue à ce résultat, ainsi que leur agencement au premier plan.

Les spécificités iconographiques et stylistiques de l'icône permettent de la rapprocher de la production artistique d'Élias et de Léos Moskos. Originaires de Réthymnon où ils ont été formés, ces peintres quittent la Crète devant l'avancée progressive des Ottomans, pour travailler surtout dans les îles ioniennes et à Venise[81]. Ils s'appuient sur les principes de l'art crétois tout en renouvelant leur répertoire par des compositions entières et des éléments iconographiques empruntés à l'art occidental par l'intermédiaire des gravures[82].

73. Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 207, n° 11, fig. 130.
74. *Οι Πύλες του Μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, éd. M. Borboudakis, Athènes 1994, p. 248-249, n° 67 (A. Drandaki), avec la bibliographie antérieure.
75. Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 200, n° 32, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (cité n. 69), p. 243, fig. 207 (photo en couleur).
76. Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 207, n° 11, fig. 130.
77. *Μετά το Βυζάντιο* (cité n. 62), n° 40.
78. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (cité n. 69), fig. 157.
79. Chatzidakis, *Εικόνες Βελιμέζη* (cité n. 70), p. 294-299, n° 34.
80. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* (cité n. 67), p. 522-523, n° 169 (M. Borboudakis) ; Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 227, fig. 145.
81. M. Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Athènes 1987, p. 93-96 ; Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 40), p. 198-203 et 205-208.
82. L'utilisation des gravures par les peintres crétois, l'adoption et l'assimilation des éléments ont fait l'objet d'études importantes depuis plusieurs années. Voir à titre d'exemple, M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 59, 1940, p. 147-161 ; Id., Η Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική χαλκογραφία, *Κρητικά Χρονικά* 1, 1947, p. 123-154 ;

Le peintre de l'icône de saint Christophore, bien que moins habile que les frères Moskos, surtout dans la représentation des scènes narratives, appartient au même milieu artistique et au troisième quart du XVIIe siècle. Par son caractère éclectique et son sujet exceptionnel, l'icône de saint Christophore illustre elle-même l'inépuisable capacité des peintres crétois à transformer et à renouveler leur tradition artistique.

M. Constantoudaki-Kitromilidou, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, Θέματα all'antica και grottesche, dans *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, t. 1, Athènes 1991, p. 271-282 (avec la bibliographie antérieure) ; Regopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, t. 1-2 (cité n. 40 et 43).

LA VIERGE ALLAITANT

ICÔNES CRÉTOISES DE LA *GALAKTOTROPHOUSA* (XV[e]-XVII[e] SIÈCLE) ET *MADONNA DELL'UMILTÀ*

Irène Leontakianakou

La Vierge allaitant – la *Galaktotrophousa* – constitue un type iconographique très rare à Byzance. À l'exception de l'Égypte copte[1], elle n'a jamais connu une diffusion importante dans l'Orient chrétien, bien que des sources poétiques témoignent de la continuité de l'idée de la Mère de Dieu allaitant[2]. Les exemples aujourd'hui conservés sont limités et proviennent de contextes culturels particuliers, tels deux sceaux constantinopolitains du x[e] siècle, quelques icônes du Sinaï du XIII[e] siècle ou des manuscrits arméniens, certes peu nombreux, datés des XIV[e] et XVII[e] siècles.[3]

La naissance de la *Galaktotrophousa* dans l'imagerie byzantine a fait l'objet d'un long débat[4], déclenché en 1902 par Nikodim Pavlovich Kondakov. Quelles sont ses origines et quel est son cheminement ? Orient ou Occident ? Province ou Constantinople ? Ces questions

1. Sur l'essor de la Vierge allaitant dans l'Égypte copte, voir E. S. Bolman, The Enigmatic Coptic Galaktrophousa and the Cult of the Virgin Mary in Egypt, dans *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, éd. M. Vassilaki, Adershot – Burlington 2005, p. 13-22 (avec la bibliographie antérieure). Pour les origines du thème et ses relations avec Isis *lactans*, voir aussi T. F. Mathews et N. Müller, Isis and Mary in Early Icons, *ibid.*, p. 3-12.

2. Sur ce thème, voir L. Mircović, Die nährende der Gottesmutter (Galaktotrophousa), dans *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Roma, 20-26 settembre 1936, Studi bizantini e neollenici* 6, Rome 1940, t. 2, p. 297-303 ; A. Cutler, The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy, *JÖB* 37, 1987, p. 335-350, ici p. 337-338, n. 10-18 ; Bolman, The Enigmatic Coptic Galaktrophousa (cité n. 1).

3. Sur ces oeuvres particulières, voir respectivement Cutler, The Cult of the Galaktotrophousa (cité n. 2), p. 341-342, fig. 1, 2 ; *Trésors du Monastère de Sainte Catherine au Mont Sinaï*, cat. exp., éd. H. C. Evans, Martigny 2004, n° 32 ; et enfin pour les enluminures du XIV[e] siècle, signées par T'oros de Taron, voir T. F. Mathews et A. K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospels* (Dumbarton Oaks Studies 29), Washington DC 1991 ; *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IV[e]-XVIII[e] siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, n° 147.

4. Cet aperçu bibliographique est exposé et commenté par Cutler, The Cult of the Galaktotrophousa (cité n. 2), p. 335-336, n. 1-6.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

ont hanté les premiers byzantinistes. Kondakov a soutenu que le thème, présent dans l'art copte, n'a jamais été adopté par les Byzantins mais qu'il a atteint, dans un second temps, la Crète et la Russie, via l'Italie[5]. Cette conception a été vite remise en question grâce notamment aux exemples venus enrichir le corpus des œuvres connues du monde byzantin, mais aussi grâce aux sources textuelles mettant en évidence le culte de la *Galaktotrophousa* au sein de l'Empire[6]. Ainsi, l'indépendance du type byzantin de la *Galaktotrophousa* par rapport aux prototypes occidentaux est-elle désormais justifiée. Gabriel Millet et Victor Lazarev ont même avancé une « inspiration orientale » pour les premières représentations de la Vierge *lactans* qui apparaissent dans l'Occident latin à partir du XII[e] siècle.[7]

Publiée en 1987, l'étude d'Anthony Cutler sur la *Galaktotrophousa* à Byzance et en Italie propose un état de la question qui demeure, encore aujourd'hui, une référence[8]. L'auteur affirme sa conviction que la Vierge *lactans* ne serait pas un « type de province ». Outre les exemples d'origine constantinopolitaine qu'il ajoute au corpus des images, il évoque des sources littéraires et historiographiques, dont certaines traitent non seulement de la Mère de Dieu allaitant mais aussi de ses représentations[9]. De plus, Cutler soutient que ses prédécesseurs auraient négligé, sinon sous-estimé, l'aspect naturel de l'acte de l'allaitement, sa transposition iconographique chez la Vierge dérivant d'une simple initiative de l'artiste[10]. Il démontre, de manière convaincante, que les premiers exemples de la Vierge allaitant attestés en Occident dès le XII[e] siècle n'ont pas de parallèles iconographiques exacts à Byzance parmi les images connues de la *Galaktotrophousa*[11].

En poursuivant un travail mené jadis sous la direction de Catherine Jolivet-Lévy[12], nous revenons ici, dans une perspective nouvelle, sur l'une des questions initiales : « Orient ou Occident ? » ; et notamment sur la phase ultime de cette rencontre entre l'Orient byzantin et l'Occident latin, telle qu'elle apparaît dans les icônes de la Vierge allaitant des XV[e]-XVII[e] siècles. Ces icônes, conservées dans diverses collections, sont partiellement connues par des catalogues d'expositions ou par des ouvrages de portée générale[13].

5. N. P. KONDAKOV, *Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ*, Saint-Pétersbourg 1902, p. 172-174.
6. Voir *supra*, n. 2 et 5.
7. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV[e] XV[e] et XVI[e] siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, Paris, 1916, p. 628-629 ; V. LAZAREV, Studies in the Iconography of the Virgin, *ArtBull* 20, 1938, p. 26-65, ici p. 35.
8. CUTLER, The Cult of the Galaktotrophousa (cité n. 2), p. 335-350.
9. *Ibid.*, p. 338-339.
10. *Ibid.*, p. 336.
11. *Ibid.*, p. 346-350.
12. I. LEONTAKIANAKOU, *Recherches sur l'iconographie de la Vierge lactans en Orient*, mémoire de Maîtrise sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1994.
13. *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, cat. exp., éd. C. Baltoyanni, Athènes 1997, n° 7 (C. Baltoyanni), n[os] 12, 13 (Ph. Kalafati) ; C. BALTOYANNI, The Mother of God in Portable Icons, dans *The Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, cat. exp., éd. M. Vassilaki, Athènes – Milan 2000, p. 139-153, ici p. 141-143, fig. 86 ; A. DRANDAKI, *Greek Icons: 14th-18th Century. The Rena Andreadis Collection*, Athènes – Milan 2002, n[os] 6, 16, 27 ; *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, éd. A. Drandaki, New York 2009, n[os] 21 et 22 (A. Drandaki).

Dans le cadre de cette problématique et à la lumière de ces icônes, il convient de nuancer certaines idées avancées par Cutler en 1987 ; en particulier, la prédominance du « caractère humain » de l'allaitement de Marie qui permet à l'auteur de contourner les liens éventuels entre les images de ce thème en Orient et en Occident. L'allaitement de la Vierge ne semble pas dépourvu de connotations symboliques dans de nombreux contextes du monde copte et à Byzance – question qui mérite une étude de synthèse. Nous tenterons ici d'apporter un éclairage nouveau sur les rapports complexes et diachroniques entre les images mariales de l'Orient chrétien et du monde latin. De fait, les icônes de la Vierge *lactans* datant des XV[e]-XVII[e] siècles, d'origine crétoise, témoignent de l'appropriation incontestable des modèles occidentaux pour des raisons analysées dans les lignes qui suivent.

ICÔNES (XV[e]-XVII[e] SIÈCLE)

La Galaktotrophousa *en tant que type iconographique de la Vierge*

Outre les exemples byzantins évoqués ci-dessus, la *Galaktotrophousa* réapparaît dans l'imagerie orthodoxe à partir du XV[e] siècle, en particulier dans les icônes (fig. 1, 2, 4-6). L'enquête menée dans des collections d'icônes en Grèce – musées et collections particulières – nous a permis de proposer un aperçu général de la diffusion de ce type iconographique durant les XV[e]-XVII[e] siècles[14]. Rapportons quelques éléments statistiques utiles : au Musée byzantin et chrétien d'Athènes (un fonds de plus de 2630 icônes, dont environ 470 ont pour sujet la Vierge), sont conservées huit icônes de Marie allaitant des XV[e]-XVII[e] siècles[15]. Six suivent le type iconographique de la *Madre della Consolazione*[16], tandis que les deux autres pourraient être rapprochées de milieux crétois : la première, par son style « italo-crétois » (fig. 4) et la seconde par son attribution au peintre du XV[e] siècle Andreas Ritzos ou à son atelier (fig. 2)[17].

14. Nous tenons à remercier très chaleureusement la direction et le personnel du Musée byzantin et chrétien d'Athènes, du musée Bénaki, du Musée de la culture byzantine à Thessalonique et du Département des Collections privées du Ministère grec de la Culture. Pour la plupart de ces institutions, les informations rapportées ici correspondent à leur collection en mars 2016.
15. Une seule icône serait datée du XVIII[e] siècle. La Vierge allaitant figure également sur une porte de sanctuaire (*bèmothyro*) du XIX[e] siècle et un triptyque du XX[e] siècle.
16. BALTOYANNI, The Mother of God in Portable Icons (cité n. 13), p. 143, fig. 86 ; *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα* (cité n. 13), n[os] 7, 12, 13. La plupart de ces icônes remontent au XVI[e] siècle ; certaines sont actuellement exposées au musée.
17. Cette icône qui appartient à la collection Rena Andreadis est actuellement exposée au musée, cf. DRANDAKI, *Greek Icons* (cité n. 13), n° 6.



Fig. 1 – Vierge allaitant flanquée de deux anges, seconde moitié du XVe siècle, Athènes, musée Bénaki (photo : Athènes, musée Bénaki)

Au musée Bénaki (un fonds d'environ 775 icônes, dont quelques 105 ont pour sujet la Vierge), sont conservées trois effigies de Marie allaitant de la même période[18] ; une *Madre della Consolazione* (fig. 1) et une autre icône, d'un style « traditionnel », seraient attribuées à des ateliers crétois du milieu du XVe siècle[19]. Enfin, pour la période qui nous intéresse, nous avons constaté une absence totale du type au Musée de la culture byzantine à Thessalonique (un fonds d'environ 1025 icônes, dont plus de 225 représentent la Vierge), les deux seuls exemples de Marie allaitant de cette collection étant postérieurs[20].

18. Une troisième icône au musée Bénaki serait datée vers 1600. Au siècle suivant, une seule icône reprend notre sujet. Pour toutes ces informations, nous remercions Anastasia Drandaki, conservateur de la collection des icônes byzantines et post-byzantines au musée Bénaki et Panorea Benatou.

19. La *Madre* est flanquée de deux anges en adoration, alors que dans la seconde icône, un ange à échelle réduite tend à Marie les symboles de la Passion. Pour ces deux œuvres, voir *The Origins of El Greco* (cité n. 13).

20. Une icône porte la date de 1784 alors que l'autre, inédite jusqu'à présent, serait postérieure. La *Madre* fait ici défaut.

Les archives du Département des Collections privées du Ministère grec de la Culture révèlent des chiffres significatifs sur les collections privées en Grèce[21] : sur un ensemble de 45.000 à 46.000 icônes actuellement inventoriées (pour la plupart, inédites et postérieures à l'époque byzantine), celles de la Vierge représentent environ 35%[22]. Alors qu'une vingtaine d'icônes figurent l'allaitement de Marie, seules cinq ou six correspondent sûrement à notre créneau chronologique[23]. Toutes les autres se situent, à partir de critères stylistiques, dans la période allant du XVIIIe au XXe siècle (certaines, d'après leurs inscriptions, sont d'origine russe et une seule, du XVIIIe siècle, proviendrait des îles ioniennes).

Ainsi est-on, de nouveau, face à une situation analogue à celle que l'on a constatée pour les images byzantines : au sein d'un très grand nombre d'icônes prises en considération, les représentations de la Vierge allaitant attribuées aux XVe-XVIIe siècles ne dépassent guère une vingtaine d'œuvres. L'essor de la *Galaktotrophousa* se révèle donc limité, en comparaison de la popularité ininterrompue de plusieurs types de la Vierge extrêmement répandus dès leur apparition, comme la Vierge *Hodègètria* ou la « Vierge de la Passion »[24].

Deux grandes catégories de la Vierge allaitant se distinguent à partir du XVe siècle : d'une part, les variantes de la *Madre della Consolazione* – qui constituent, sans aucun doute, la majorité pour la seconde moitié du XVe et le XVIe siècles (fig. 1, 6)[25] – et, d'autre part,

21. Selon la loi grecque, les collections privées doivent être déclarées. Pour ces informations qui nous ont été communiquées en mars 2016, nous tenons à remercier les archéologues du Département des Collections privées : Hélène Manolesou, chef du Département et, tout particulièrement, Chrysavgi Koutsikou qui a beaucoup contribué à la recherche d'archives.

22. Ce pourcentage correspond à une grande partie du catalogue (environ 20 900 icônes, dont environ 7 000 qui ont pour sujet la Vierge). Or cela nous donne, sans aucun doute, une idée de la véritable part des icônes de la Vierge dans l'ensemble du fonds.

23. Parmi ces icônes, celles de la collection de Rena Andreadis sont publiées par DRANDAKI, *Greek Icons* (cité n. 13), nos 6, 16, 27. Cette dernière icône, de petit format, signée du peintre crétois du XVIIe s. Emmanuel Tzanes, constitue un cas particulier où Marie allaitant est représentée dans la Fuite en Égypte. Il s'agit d'une reprise de gravure occidentale.

24. D'ailleurs cela est vrai même pour la *Madre della Consolazione*. Dans le corpus général des icônes de la *Madre*, le motif de l'allaitement reste finalement une « exclusivité ». Signalons que le type de la Vierge de la Passion serait consacré dans le répertoire crétois par le peintre du XVe siècle Andreas Ritzos (M. CHATZIDAKIS, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 1977, p. 68).

25. Des icônes conservées dans des musées en Italie (deux du musée de Ravenne où Marie allaitant est associée au mariage mystique de sainte Catherine, et la *pala* du musée Correr), en Russie (galerie Tretiakov) et à Chypre (Musée byzantin de Nicosie) semblent confirmer cette constatation générale sur la prédilection pour la *Madre della Consolazione* (allaitant), voir respectivement *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy, 15th-16th Centuries*, éd. N. Chatzidakis (Venetiae quasi alterum Byzantium), Athènes 1993, nos 26, 29, 32 ; *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα στη Βενετία και την Αγία Πετρούπολη*, éd. M. Borboudakis, Héraklion 1993, n° 73 (G. Sidorenko) ; *Βυζαντινό Μουσείο. Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου*, Nicosie 1983, n° 115, pl. 18.



Fig. 2 – Vierge allaitant, seconde moitié du XVe siècle, Athènes, Musée byzantin et chrétien (photo : Athènes, Musée byzantin et chrétien)

celles que l'on peut qualifier de « traditionnelles » (fig. 2)[26]. De fait, la *Madre della Consolazione* a peut-être joué un rôle dans la diffusion du thème de l'allaitement. Il s'agit du type iconographique par excellence où l'aspect latin demeure toujours visible[27] même s'il se rattache à une esthétique gothique tardive[28]. Signalons que dans certains cas d'icônes représentant des variantes de la *Madre* allaitant, on peut affirmer avec certitude la provenance latine de la commande, grâce surtout aux inscriptions[29] mais aussi parfois à la présence de saints latins[30].

La prédilection pour les variantes de la *Madre della Consolazione*, parfois attribuées sur des critères stylistiques[31], autorise à envisager la Crète vénitienne comme milieu de création de plusieurs de ces icônes des XVe-XVIIe siècles. Il n'est pas à exclure que la Vierge allaitant – souvent sous la forme d'une *Madre della Consolazione* – se diffuse à partir de la Crète vers d'autres régions. L'aspect de la *Madre* n'étant pas forcement retenu pendant les siècles suivants, on peut supposer dès lors un choix pour la variante dite « traditionnelle ». En effet, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, la *Galaktotrophousa* s'inscrit dans l'abondance formelle et iconographique générale des effigies de la Mère de Dieu. Or, même à cette période tardive, nulle part dans le monde orthodoxe, le motif du Christ allaité ne devient récurrent.

Nous allons nous référer, par la suite, à la Crète vénitienne.

Icônes crétoises (XVe-XVIIe siècle) et œuvres occidentales

Icônes crétoises de la Galaktotrophousa *(XVe-XVIIe siècle)*

En Crète vénitienne, à l'époque de la prise ottomane de Constantinople, un *modus vivendi* est déjà établi entre les différentes composantes de la population de Grecs et de Vénitiens, ce qui permet un essor exceptionnel de la production d'icônes. Il est bien connu qu'entre la seconde moitié du XVe siècle et la conquête ottomane de l'île (1645-1669), la coexistence d'éléments de tradition byzantine et d'origine occidentale génère un éclectisme profond qui est une caractéristique fondamentale des icônes crétoises[32].

26. Elles se rapportent, jusqu'à un certain degré, à la tradition byzantine.
27. Sur le type de la *Madre della Consolazione* et son public, voir O. Gratziou, *A la latina*. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά, *DChAE* 33, 2012, p. 357-368, ici p. 359 (avec la bibliographie).
28. Voir les motifs décoratifs et le modelé de la chair propres à une esthétique médiévale tardive adoptée par des peintres d'icônes à partir du XVe siècle. Pour cette notion de « rétrograde », voir *infra* n. 46.
29. Voir surtout les inscriptions en latin sur le rouleau de saint Jean Baptiste qui accompagne parfois la *Madre della Consolazione*, ainsi que celles glorifiant la Mère de Dieu.
30. À titre d'exemple, voir le retable du musée Correr, voir *infra* fig. 5 et n. 51.
31. À titre d'exemple, voir les icônes de la *Galaktotrophousa* attribuées ou signées par des peintres crétois, qui ne suivent pas le type de la *Madre*, cf. Drandaki, *Greek Icons* (cité n. 13), n°s 6, 27 ; *The Origins of El Greco* (cité n. 13), n° 26.
32. Manolis Chatzidakis est le premier chercheur à traiter ce phénomène artistique, inhérent aux icônes crétoises ; phénomène, associé à ladite « double capacité » des peintres crétois à exécuter des icônes de style

En particulier, pendant la seconde moitié du XVe siècle, la demande importante d'icônes, notamment à sujet marial, commandées à des peintres crétois[33], prouve le prestige exceptionnel de ces œuvres non seulement en Crète vénitienne, mais dans tout le monde latin[34]. Or, comme cela a été démontré, les icônes de la *Galaktotrophousa*, d'origine ou d'inspiration crétoise, sont, d'après le matériel conservé, peu nombreuses. On peut certes parler d'une certaine réapparition du sujet de la Vierge allaitant dans ce milieu particulier mais il n'a guère connu de grande diffusion.

La Vierge allaitant en Occident : la Madonna dell'Umiltà

L'Occident a pris le relais : à partir de la moitié du XIIe siècle pour la France et la moitié du XIIIe pour l'Italie, on retrouve un nombre important de représentations de la Vierge *lactans*[35]. Or, dès les années quarante du XIVe siècle, le thème connaît un essor exceptionnel lorsque apparaissent dans la péninsule italienne, et très vite dans toute l'Europe occidentale (France, Bohème, Allemagne, Espagne), d'innombrables images de la Madone dite de l'*Umiltà*, qui sont, dans leur grande majorité, des Vierges allaitant (fig. 3)[36]. Nous avons surtout affaire à

divergeant selon les demandes d'une clientèle mixte. Citons ici son premier article fondamental sur ce sujet, M. CHATZIDAKIS, Essai sur l'école dite « italo-grecque », précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, dans *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, éd. A. Pertusi, Florence 1974, t. 2, p. 69-124. Pour une sélection bibliographique sur l'éclectisme particulier des icônes crétoises et ses fondements, voir les travaux de synthèse plus récents de M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, La pittura di icone a Creta Veneziana (secoli XV e XVI). Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche, dans *Venezia e Creta. Atti del Convegno internazionale di studi, Iraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997*, éd. G. Ortalli, Venise 1998, p. 459-507 ; A. DRANDAKI, Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Century, dans *The Origins of El Greco* (cité n. 13), p. 11-18. Pour une nouvelle approche des icônes dites *a la latina*, voir GRATZIOU, *A la latina* (cité n. 27), p. 357-368.

33. Citons l'exemple bien connu de l'acte notarié de l'année 1499 mentionnant une commande de 300 icônes de la Vierge *in forma latina*, voir M. CATTAPAN, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 a 1500, *Θησαυρίσματα* 9, 1972, p. 211-213 ; GRATZIOU, *A la latina* (cité n. 27), p. 359.

34. *Ibid.*, p. 365-366, n. 26-28 (avec la bibliographie).

35. Exemples réunis dans CUTLER, The Cult of the Galaktotrophousa (cité n. 2), p. 346-349. Sur la Vierge allaitant en Occident, voir G. P. BONANI et S. BALDASSARRE-BONANI, *Maria Lactans* (Scripta Pontificiae Facultatis Theologicae. Marianum 49. NS 21), Rome 1995.

36. Sur ce type iconographique, voir M. MEISS, The Madonna of Humility, *ArtBull* 18/4, 1936, p. 435-465 ; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Florence 1986, p. 88-89, 374-380, 384-385, fig. 14-16, 19, 63, 69-72 ; N. BOCK, Una Madonna dell'umiltà di Roberto d'Oderisio: titulus, tema e tradizione letteraria, dans *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico: li ordini mendicanti a Napoli*, éd. N. Bock et S. Romano, Naples 2005, p. 145-171 ; B. WILLIAMSON, *The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception (c. 1340-1400)*, Bristol – Woodbridge 2009. Parmi les premiers exemples se trouvent la fresque de Bartolomeo da Camogli (1346) à Palerme, mais aussi les panneaux de Simone Martini à Avignon (*ca* 1341), de Roberto d'Oderisio à Naples (*ca* 1345), ainsi que des œuvres originaires de Sienne, de Florence et de Bohème. Nous n'allons pas aborder ici la question de la première apparition du type,



Fig. 3 – *Madonna dell'Umiltà*, signée par Roberto d'Oderisio, vers 1345, Naples, Musée national de Capodimonte (d'après WILLIAMSON, *The Madonna of Humility*, fig. III)

des panneaux de bois (parfois des tableaux votifs, associés à des confréries ou à la dévotion privée, ainsi que des retables[37]), mais on retrouve également des fresques (parfois aussi de caractère votif) et des enluminures[38]. Plusieurs interprétations ont été formulées afin de saisir

traditionnellement située en Italie, cf. MEISS, The Madonna of Humility, *op. cit.*, p. 435-447. Beth Williamson a récemment contesté cette conception pour proposer des enluminures originaires de Metz, comme œuvres-matrices du thème, voir WILLIAMSON, *The Madonna of Humility*, *op. cit.*, p. 55-59, 64-65, 175-176.

37. Voir par exemple l'essor régional du thème sur des tableaux d'autel, suscité par l'œuvre de Taddeo di Bartolo (1395), cf. G. E. SORLBERG, Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo, dans *Studies in the History of Art* 61 (= *Italian Panel Painting of the Duecento and the Trecento*, éd. V. M. Schmidt), New Haven – Londres 2002, p. 198-227. Signalons à ce titre une considération intéressante concernant la présence de la Vierge allaitant sur les tableaux d'autels : une connotation eucharistique de l'image de la Vierge allaitant en raison d'une assimilation présumée entre le lait de la Vierge et le sang du Christ, voir B. WILLIAMSON, Altarpieces, Liturgy and Devotion, *Speculum* 79/2, 2004, p. 341-406, ici p. 383-385, 400.

38. Sur les différentes « fonctions » de ces œuvres, à savoir leur fondement dévotionnel, voir WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 148, 149, 156, 161, 178.

les significations de cette notion d'« humilité » de la Vierge, dont font état les inscriptions qui l'accompagnent[39].

Dans son travail de référence sur ce type iconographique, publié en 1936, Millard Meiss a avancé l'hypothèse que cette « humilité » de la Madone serait rendue par son attitude agenouillée à même le sol et aussi par son acte d'allaitement[40]. Cette idée, reprise dans la bibliographie, même si elle a été par la suite appuyée par des considérations historiographiques sur l'allaitement des femmes pendant la période médiévale tardive, n'est pas sans évoquer des préjugés sociaux sur la dévalorisation de l'allaitement, propre aux temps modernes. De fait, dans l'ouvrage qu'elle a consacré à ce thème particulier en 2009, Beth Williamson a judicieusement contesté l'interprétation de l'allaitement de la Vierge comme manifestation d'humilité[41]. L'« Umiltà » est bien entendu une des qualités fondamentales de Marie qui serait révélée dès son consentement lors de l'Annonciation, idée élaborée par des théologiens majeurs, tels Thomas d'Aquin et Bonaventure[42], pour connaître un nouvel essor dans les prédications des Franciscains. Or malgré l'épithète en question, l'allaitement de Marie ne devrait pas être associé à une véritable notion d'humilité. En allaitant le Sauveur, la *Madonna* dite de l'*Umiltà* serait au contraire digne de procéder à cet acte d'intimité, ce qui contribue à sa glorification[43]. C'est plutôt dans cet ordre d'idée, croyons-nous, que l'acte même de l'allaitement de Marie s'accorde avec son pouvoir d'intercession auprès des fidèles, comme l'avait déjà suggéré Meiss[44].

39. L'inscription « Nostra donna de Humilitate » ou bien « Nostra donna de Umilità » qualifie la figure de la Vierge. Sur les formes et les significations de ces épithètes, voir WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 15-20 et p. 166-174.

40. Selon l'auteur, la Madone de l'Humilité, assise par terre allaitant son Enfant en public, serait présentée comme une pauvre femme, une paysanne, plutôt que comme la Reine des Cieux, voir MEISS, The Madonna of Humility (cité n. 36), p. 460 ; un jugement sur la perception de la Mère de Dieu à l'époque médiévale qui ne nous semble pas crédible.

41. Pour une discussion élaborée sur ce sujet qui prend en considération les données historiographiques sur l'allaitement des femmes de l'époque, voir WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 132-147.

42. Sur ces sources textuelles, voir MEISS, The Madonna of Humility (cité n. 36), p 456-461.

43. Sur la polyvalence du concept de l'« Umiltà » de la Vierge et de ses fondements culturels, voir MEISS, The Madonna of Humility (cité n. 36), p. 451-462 ; WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 67-69, 75, 150-152, 160-162, 165-178.

44. MEISS, The Madonna of Humility (cité n. 36), p 460 ; pour une discussion approfondie sur le pouvoir d'intercession des différentes représentations de la Madone de l'Humilité, voir WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 149-152, 165-177 (notamment pour le culte de la Vierge allaitant à Sienne, voir p. 112-124).

La Vierge allaitant en Orient et en Occident
Icônes crétoises de la Galaktotrophousa *et la* Madonna dell'Umilità

Nous allons maintenant examiner les liens possibles entre ces œuvres occidentales (fig. 3) – appartenant à un monde de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance – et les icônes mentionnées de la *Galaktotrophousa* datant des XV[e]-XVII[e] siècles et considérées de provenance crétoise (fig. 1, 4, 5)[45]. Dans les deux cas, on retrouve le motif du sein antinaturaliste, représenté exactement de la même manière, à savoir par-dessus les vêtements de Marie, souvent disposé à l'horizontale. De fait, dans la plupart des images de la Madone de l'Humilité, il n'y a pas d'ouverture des habits de la Vierge qui laisserait apparaître le sein avec une partie du buste nu. Le sein, figuré comme un élément posé sur les habits, lui confère un aspect de collage.

Il est difficile de considérer l'apparition simultanée en Occident et en Orient de ce motif iconographique insolite comme une invention parallèle. L'hypothèse selon laquelle les peintres crétois du XV[e] siècle se sont inspirés de ces œuvres latines de peu antérieures semble plus légitime, étant donné que les éléments occidentaux constituent une caractéristique inhérente aux icônes crétoises réalisées à la demande et à l'intention d'une clientèle mixte. La recherche sur les icônes crétoises a d'ailleurs bien démontré la tendance d'« inspiration rétrograde » des peintres crétois, c'est-à-dire leur recours à des sources non pas contemporaines mais antérieures[46]. Le caractère profondément religieux, propre à la culture médiévale, qui caractérise les œuvres latines plus anciennes datant par exemple du *Trecento* – on en trouve un écho sur les icônes du XV[e] siècle et même plus tardivement – conviendrait sans doute mieux au genre de l'icône en tant qu'objet de piété. Comme cela a été signalé, à juste titre, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi de telles œuvres seraient une source d'inspiration plus appropriée pour les icônes que les œuvres imprégnées par l'esprit de la Renaissance[47]. Or compte tenu du milieu multiculturel des destinataires des icônes crétoises, ces aspirations esthétiques ne concernaient pas seulement le fidèle orthodoxe mais répondaient également à ce que le fidèle catholique attendait d'une icône[48].

45. Ce rapprochement des icônes crétoises avec la « Madone de l'Humilité » a été brièvement évoqué dans des notices de catalogues d'expositions, voir *Βυζαντινό Μουσείο* (cité n. 13), p. 42 (C. Baltoyanni), et *The Origins of El Greco* (cité n. 13), p. 72.

46. Le phénomène est constaté depuis longtemps par les chercheurs, voir CHATZIDAKIS, Essai sur l'école dite « italo-grecque » (cité n. 32), p. 197-208 ; voir aussi GRATZIOU, *A la latina* (cité n. 27), p. 359-368.

47. *Ibid.*

48. H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris 1998, p. 445-475 ; GRATZIOU, *A la latina* (cité n. 27), p. 365-367, n. 23-30, 32.

Pour rendre le motif du sein antinaturaliste, posé sur les vêtements de Marie, les peintres crétois ont certainement dû ignorer les images contemporaines (du XV[e] au XVII[e] siècle) de la Madone allaitant. Dans ces dernières, le sein dénudé, représenté en tant que partie intégrante du corps féminin, paraît, au contraire, parfaitement « naturaliste ». En effet, au cours du *Quattrocento* – période qui correspond à un essor remarquable du culte marial en Europe occidentale –, la figure de la Vierge nourricière perd son statut de type iconographique fixe, comme c'était le cas de la Madone de l'Humilité, pour s'accorder désormais aux tendances d'« humanisation » qui régissent la peinture religieuse dès la Renaissance, en s'adaptant à l'expression personnelle des artistes.

Il semble alors que les artistes crétois ayant exécuté des icônes de la *Galaktotrophousa* aient opté pour une image latine antérieure de la Mère de Dieu allaitant (fig. 3), source d'inspiration qui demeurait conforme aux conventions culturelles et cultuelles du genre même de l'icône.

La confrontation de deux œuvres vient confirmer cette hypothèse : d'une part, une des premières manifestations du type de la Madone de l'Humilité, réalisé vers 1345, par le napolitain Roberto d'Oderisio, aujourd'hui au Musée national de Capodimonte à Naples (fig. 3)[49] et, d'autre part, la Vierge allaitant figurée sur une icône conservée au Musée byzantin et chrétien à Athènes (fig. 4). Cette dernière d'un genre *a latina*, souvent qualifiée d'italo-crétoise, pourrait être datée selon des critères stylistiques de la seconde moitié du XV[e] siècle[50]. Les similitudes frappantes entre ces deux œuvres s'illustrent dans le rendu du sein antinaturaliste. Il est figuré plutôt charnu, en direction horizontale, par-dessus les vêtements noir et rouge de Marie. La Vierge est vêtue d'une robe ornée d'une bordure dorée tandis que l'Enfant tétant porte un *himation*. Les affinités concernent également le type physionomique de la Vierge et le rendu de ses doigts élancés, caractéristiques qui relèvent d'une esthétique tardo-gothique. Il en résulte que l'icône en question aurait pu s'inspirer directement de cette œuvre d'Oderisio ou d'une reprise de celle-ci, à moins qu'il n'existât un modèle commun, une image aujourd'hui perdue. Quoiqu'il en soit, il est plausible que l'allaitement de Marie s'est introduit dans le répertoire des icônes du XV[e] siècle à travers une icône de ce genre – elle pourrait être aussi une variante de la *Madre della Consolazione* – ayant comme source d'inspiration une Madone de l'Humilité.

Le tableau de Roberto d'Oderisio (fig. 3) peut également être rapproché d'une seconde œuvre (fig. 5), aujourd'hui au musée Correr à Venise, exécutée par le peintre d'icônes

49. Cette œuvre à destination funéraire était destinée à orner le tombeau de Giovanna d'Aquino à San Domenico Maggiore à Naples, d'où sa datation vers 1345 (décès de Giovanna), voir LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte* (cité n. 36), p. 377 ; BOCK, Una Madonna (cité n. 36) ; WILLIAMSON, *The Madonna of Humility* (cité n. 36), p. 20, 70-84, fig. III.

50. Pour cette icône, voir BALTOYANNI, The Mother of God (cité n. 13), p. 143, fig. 86 ; la datation proposée au XIII[e] siècle ne nous semble pas plausible.



Fig. 4 – Vierge allaitant, seconde moitié du XV[e] siècle, Athènes, Musée byzantin et chrétien (photo : Athènes, Musée byzantin et chrétien)

Ioannis Permeniatis, pendant la première moitié du XVI[e] siècle. Il s'agit d'un retable (d'après ses dimensions et son format) qui représente la Vierge *lactans* trônant, flanquée de saint Jean Baptiste et de saint Augustin, sans doute créé lors du séjour du peintre dans la ville de la Lagune[51]. Malgré les différences[52], certains des éléments, comme le sein plutôt charnu en direction horizontale par-dessus les vêtements de Marie, la bordure en or de sa robe, l'Enfant vêtu d'un *himation*, témoignent d'une réminiscence des images de la Madone de l'Humilité. Permeniatis a pu s'inspirer d'une Madone *lactans* très proche de celle de Roberto d'Oderisio, réalisée presque deux siècles auparavant. L'usage du latin pour la signature de Permeniatis et l'inscription sur le rouleau de saint Jean Baptiste, ainsi que le choix de saint Augustin, révèlent l'origine latine du commanditaire. Cela nous amène à supposer la popularité continue dans les communautés latines de la figure de la *Madonna dell'Umiltà*, à une époque où nul peintre occidental n'aurait représenté une partie du corps nu de la Vierge d'une telle façon. Pourquoi des commanditaires latins se seraient-ils adressés, au cours de la première moitié du XVI[e] siècle, à un peintre d'icônes pour exécuter une œuvre religieuse importante destinée à l'autel, le lieu le plus sacré d'une église ? Il est plausible qu'ils aient souhaité faire réaliser une œuvre ressemblant à des images religieuses de leur propre tradition,

51. Pour cette œuvre, voir *From Candia to Venice* (cité n. 25), n° 32 (N. Chatzidakis). Entre 1523 et 1528, Permeniatis fut membre de la Confrérie de Saint-Georges des Grecs à Venise, cf. M. I. MANOUSSAKAS, Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ, μέλη τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος κατά τόν ΙΣΤ' αἰῶνα, dans *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη* (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise 6), Venise 1974, p. 212-226, ici p. 215.

52. Outre la divergence du fond et le fait que la Vierge d'Oderisio porte le Christ de la main droite, signalons une intéressante inversion des couleurs noire et rouge des vêtements de la Vierge.

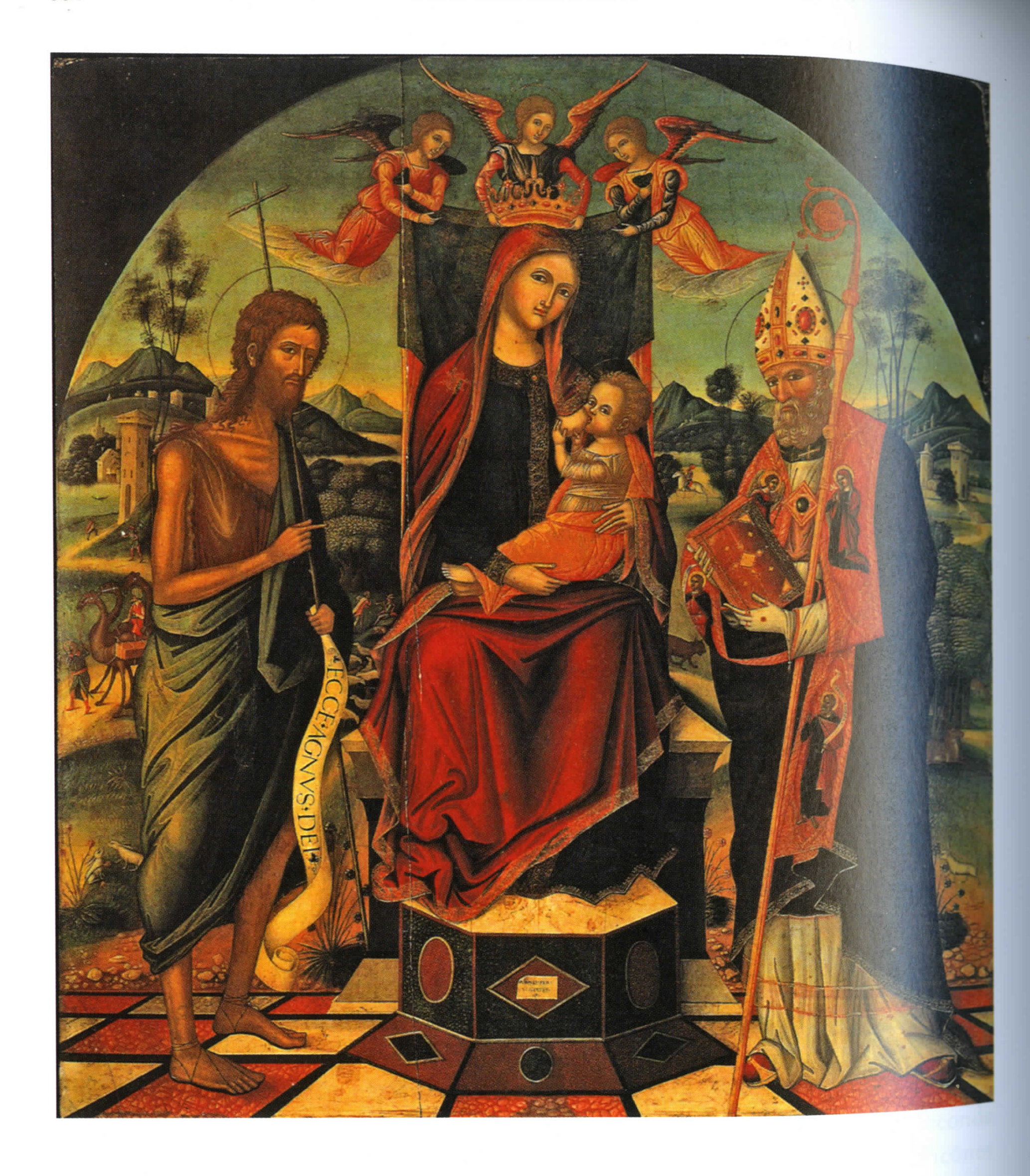


Fig. 5 – Vierge allaitant trônant flanquée de saint Jean Baptiste et de saint Augustin, retable, signé par Ioannis Permeniatis, première moitié du XVI[e] siècle, Venise, musée Correr (d'après *From Candia to Venice*, n° 32)

notamment aux retables de la fin du Moyen Âge encore conservés sur place. Apparemment, comme nous venons de le constater, aucun artiste de leur époque n'aurait pu répondre à cette demande[53]. En effet, il semble que le culte des saintes images considérées comme « anciennes » ne disparaît pas avec l'avènement de la Renaissance[54]. Les tableaux d'autels du *Trecento* sont, par excellence, de telles « saintes images », contemplées et vénérées par les fidèles. La sollicitation des peintres d'icônes par les Latins semble donc correspondre à une quête d'un style « ancien » qui, certes, ferait allusion aux images du passé venues d'Orient[55] mais présenterait aussi des réminiscences esthétiques et formelles de leur propre tradition médiévale.

Icônes crétoises de la Galaktotrophousa : *questions de perception*

Envisageons maintenant la perception des fidèles, d'origine latine ou orthodoxe, à l'égard de ce type d'icône crétoise de la *Galaktotrophousa* durant les XV[e]-XVII[e] siècles. N'oublions pas que la fameuse « double capacité » des peintres crétois à exécuter des icônes *in forma greca* ou *in forma latina* – selon les termes des actes notariés de l'époque conservés aux archives de Venise[56] – correspond aux exigences d'une clientèle mixte d'un point de vue culturel et religieux.

Comme cela a pu être observé, la *Galaktotrophousa* – que ce soit une *Madre della Consolazione* (fig. 1, 6) ou bien une Théotokos à l'Enfant considérée « traditionnelle[57] » (fig. 2) – suit des types iconographiques consacrés. La *Madre della Consolazione* en particulier,

53. Comme l'a, à juste titre, remarqué Nicos Hadjinicolaou, l'œuvre de Permeniatis appartient à un autre univers culturel que l'art religieux de la même époque en Italie, ce qui est mis en évidence si on la compare à un tableau d'autel d'un maître italien, voir N. HADJINICOLAOU, Σκέψεις για την "Κρητική Αναγέννηση", dans *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, éd. S. Kaklamanis, A. Markopoulos et G. Mavromatis, Héraklion 2000, p. 777-812, ici p. 796-798, fig. 7A, 7B.

54. Sur le prestige des icônes en Occident qui « dépasse » les limites chronologiques et idéologiques strictes de la Renaissance (idée qui commence à être reconnue dans la recherche actuelle), voir R. MANIURA, The Icon is Dead, Long Live the Icon. The Holy Image in the Renaissance, dans *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium: Studies presented to Robin Cormack*, éd. A. Eastmond et L. James, Aldershot 2003, p. 87-103 ; sur la diffusion des icônes en Occident, voir BELTING, *Image et culte* (cité n. 48) ; M. BACCI, The Legacy of the Hodigitria: Holy Icons and Legends between East and West, dans *Images of the Mother of God* (cité n. 13), p. 321-336 ; GRATZIOU, *A la latina* (cité n. 27), p. 365-366, n. 26-28 (avec la bibliographie).

55. Sur le prestige diachronique de ce genre d'images dans le monde latin, voir BELTING, *Image et culte* (cité n. 48), p. 445-475.

56. CATTAPAN, Nuovi elenchi e documenti (cité n. 33), p. 211-213 ; M. KAZANAKI-LAPPA, Η συμβολή των αρχειακών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, dans *Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχειακά Τεκμήρια*, éd. C. A. Maltezou (Venetiae quasi alterum Byzantium 1), Athènes 1993, p. 435-484.

57. Voir *supra* n. 26.

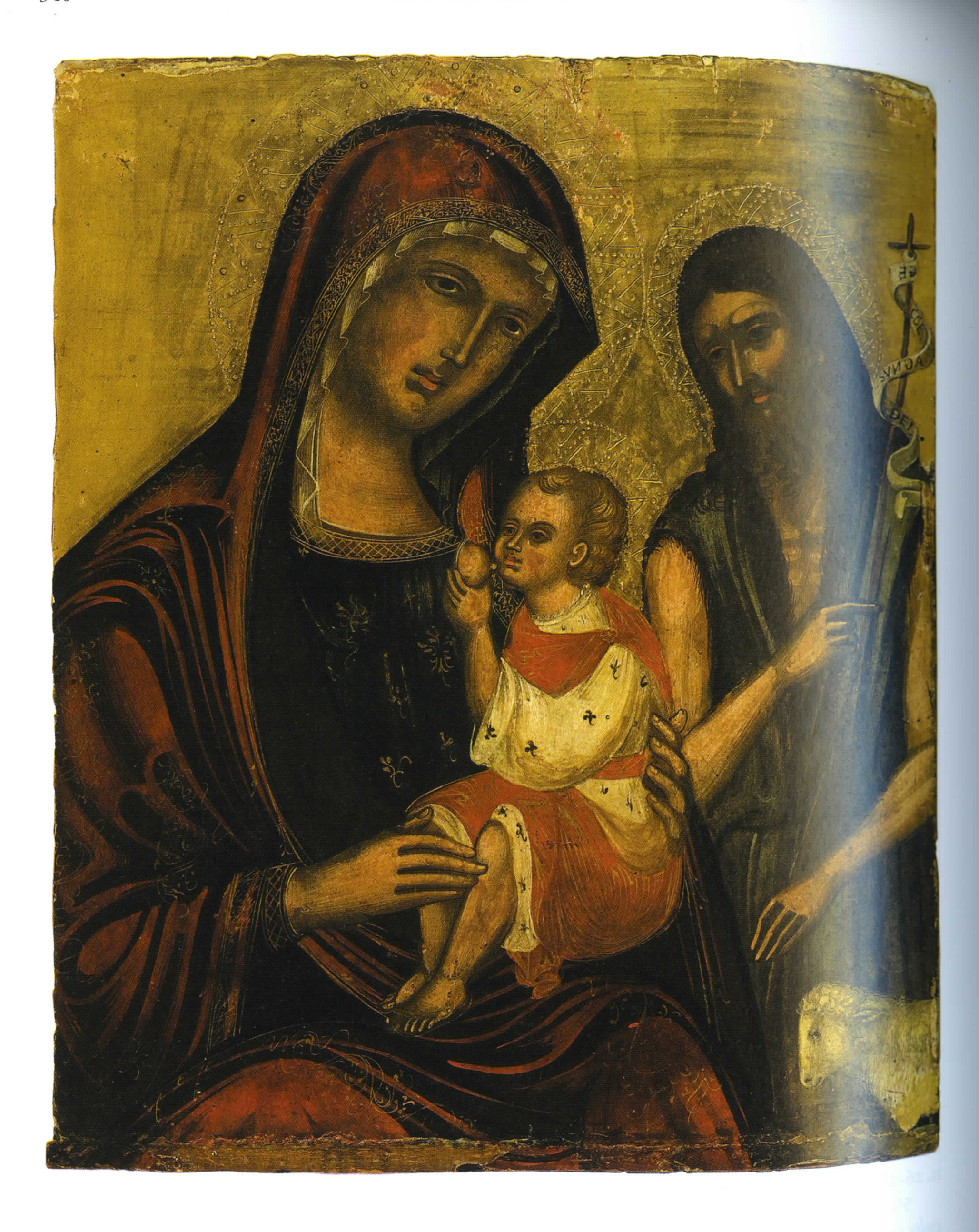


Fig. 6 – Vierge allaitant avec saint Jean Baptiste, XVI[e] siècle, Athènes, Musée byzantin et chrétien (photo : Athènes, Musée byzantin et chrétien)

souvent représentée parmi les plus anciennes Vierges allaitant de notre corpus, est un type extrêmement populaire à partir du XV[e] siècle qui répondrait au goût d'un public mixte pour les icônes. Non seulement les *Madre* sont innombrables dans le répertoire des icônes crétoises, mais elles constituent aussi une sorte de « solution iconographique » pour la Vierge Marie dans des icônes dites *a la latina* qui sont, en effet, des œuvres éclectiques – un exemple illustre est offert par l'Adoration des Mages de Michel Damaskenos (1585-1591)[58] où la Vierge revêt l'allure d'une *Madre della Consolazione*[59]. De fait, la *Madre della Consolazione* s'avère être une image de la Vierge liée bien entendu à la dévotion latine, mais sans aucun doute acceptée par l'usage, puis vénérée également par les Orthodoxes[60]. Elle s'est donc prêtée à introduire dans le répertoire des icônes le motif du sein nu, venu dans ces circonstances de l'Occident.

Les types iconographiques de la Vierge ne semblent pas imposés par la confession ou l'origine de leurs commanditaires ou de leurs acquéreurs, comme le prouvent deux icônes de tradition orthodoxe du crétois Andreas Ritzos (XV[e] siècle), figurant la Vierge dite de la Passion et portant une épigramme et la signature du peintre en latin[61]. L'icône demeure pour le fidèle latin un objet de culte de grand prestige, même après l'essor de la Renaissance[62]. Cela semble également vrai pour une icône crétoise de la *Galaktotrophousa*. Sur cet objet particulier, le fidèle latin aurait pu contempler la Madone *lactans*, importante figure de dévotion au sein de son propre univers religieux, ce dont témoigne non seulement la diffusion de la « Vierge de l'Humilité[63] », mais également un nombre considérable d'autres Madones allaitant, représentées dans des peintures occidentales des XIV[e]-XVI[e] siècles, y compris des retables[64].

Par ailleurs, lorsque le fidèle orthodoxe contemplait une icône de la *Galaktotrophousa*, il reconnaissait, de prime abord, la Théotokos, représentée selon un des types connus. Cette image serait alors pour lui un véritable objet de dévotion. À l'effigie de la Mère de Dieu, on aurait juste ajouté le motif du sein nu, en guise d'attribut, qui évoque le concept de l'allaitement (analogue, par exemple, aux petits anges portant les symboles de la Passion qui

58. Sur cette icône, voir *The Origins of El Greco* (cité n. 13), n° 35 (M. Constantoudaki-Kitromilides), avec la bibliographie antérieure.

59. Sur cette argumentation, voir I. LEONTAKIANAKOU, Thoughts on Western Elements in Icon Painting in Regions under Venetian Rule and the Early Work of Domenikos Theotokopoulos in Crete, dans *El Greco. The Cretan Years: Proceedings of the International Conference, Heraklion, 21-23 June 2014* (sous presse).

60. Sur le type de la *Madre de la Consolazione* et son public, voir *supra*, n. 27.

61. *From Candia to Venice* (cité n. 25), n[os] 6, 7 (N. Chatzidakis).

62. Voir *supra* n. 54.

63. Voir *supra* n. 36.

64. *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, éd. F. Zeri, Milan 1987, t. 1, p. 83, fig. 10, t. 2, p. 423, 489, 492, 515, 517, fig. 596, 685, 689, 726, 728 ; sur la Vierge allaitant voir la monographie – recueil de sources littéraires et d'images – de BONANI et BALDASSARRE-BONANI, *Maria Lactans* (cité n. 35), p. 31-33, pl. VI-XIII, fig. 21-52.

flanquent la Vierge dite de la Passion[65]). Or la familiarité du fidèle orthodoxe avec l'idée de l'allaitement de la Vierge aurait reposé non pas sur des sources visuelles mais plutôt sur une tradition orale et écrite[66].

En effet, le fidèle orthodoxe n'aurait guère accepté la représentation réaliste d'une Madone allaitant au sein naturel dénudé. Les artistes crétois semblent avoir délibérément ignoré la figuration charnelle du sein dénudé de la Vierge, non pas parce qu'ils ne sont pas capables de peindre d'une manière relativement « naturaliste » – à partir du XV[e] siècle et surtout au XVI[e] siècle, certains d'entre eux peuvent le faire à un degré satisfaisant – mais parce qu'une telle figure de Marie serait trop hardie pour s'intégrer dans une icône. Ainsi, en se dirigeant vers des modèles latins plus anciens, ont-ils opté pour une sorte de « compromis iconographique », voire religieux et culturel, comme c'est souvent le cas pour les icônes crétoises éclectiques de cette période.

Orient ou Occident ? La question de l'origine des images de la Vierge allaitant – toujours renouvelée par son apparition dans différents milieux culturels – est encore loin d'être résolue. Les liens mis en évidence sont bien plus complexes que l'on a pu le croire. Même si le bilan des collections d'icônes des XV[e]-XVII[e] siècles a bien révélé que la Mère de Dieu allaitant demeure en nombre réduit par rapport aux innombrables exemples d'autres types iconographiques de la Vierge à l'Enfant, il semble que les icônes de cette période ne soient pas de simples « apparitions succinctes » de ce sujet. Bien entendu, comme l'affirme Anthony Cutler, l'allaitement est un acte tout à fait « humain », voire naturel, et l'allaitement de la Vierge s'appuie sur un substrat littéraire (l'hymnographie mariale) durable. Cependant, le motif particulier du sein antinaturaliste témoigne des liens réels entre les images en Orient et en Occident. Quoi que l'on puisse supposer des origines de la Vierge allaitant et des relations artistiques entre Orient et Occident, le motif en soi révèle une volonté très affirmée de nier le naturel ; ce n'est pas une mère quelconque qui allaite mais la Mère de Dieu. Il est légitime d'affirmer que le motif de la Vierge allaitant dans le monde orthodoxe ne pouvait être perçu comme une simple expression de tendresse maternelle de Marie envers le petit Jésus puisqu'il constitue la manifestation visuelle la plus probante du mystère même de l'Incarnation. À travers la *Madonna dell'Umiltà*, une des figures de culte prédominantes, nous avons eu l'occasion de montrer que la perception de l'allaitement de Marie, comme preuve de l'Incarnation et témoignage de son pouvoir d'intercession, serait également valable pour le monde médiéval tardif en Occident. De fait, la représentation de la Vierge allaitant en Orient et en Occident relève toujours de cette tension fondamentale : comment rendre visible l'invisible.

65. Sur la Vierge de la Passion, voir *supra* n. 24.
66. Voir *supra* n. 2.

MODES DE CONSTRUCTION OCCIDENTAUX DANS LE PÉLOPONNÈSE APRÈS LA CONQUÊTE FRANQUE

Aspasie LOUVI-KIZI

La contribution des ordres monastiques latins, installés dans le Péloponnèse au cours de la domination franque, à l'introduction de nouvelles formes d'architecture ecclésiastique dans la région est une question déjà abordée depuis quelques années[1]. La recherche sur le sujet a conduit au classement de ces monuments en trois catégories. La première catégorie comprend les monuments purement francs édifiés au cours de l'installation de ces ordres latins dans le Péloponnèse après 1205. Ces derniers ont introduit l'architecture gothique dans des ouvrages réalisés avec la participation d'une main d'œuvre locale, sous la direction de quelques contremaîtres occidentaux que les ordres avaient à leur disposition (monastère de Zarakas à Stymphale, Sainte-Sophie à Andravida, les deux églises d'Isova[2], Saint-Léon à Méthoni[3]). À la suite de l'étude approfondie de Dimitris Athanasoulis à Glarentza[4], d'autres exemples y furent ajoutés. Dans la deuxième catégorie ont été insérés les monuments « franco-byzantins » nés de la coexistence pendant deux siècles des conquérants

1. A. LOUVI-KIZI, *Pénétration occidentale et nouvelles formes architecturales à Byzance : l'architecture ecclésiastique pendant la domination franque*, communication inédite présentée au congrès international réuni autour du thème *La Méditerranée dans le temps long : réalités et représentations mentales*, Athènes 1985 ; EAD., *Δυτικές επιδράσεις στους τρόπους δόμησης των βυζαντινών ναών*, Athènes 1998, p. 37-38. Depuis, deux thèses ont été consacrées à ce sujet, la seconde ayant notablement élargi le champ de nos questionnements : celles de H. GROSSMAN, *Building Identity: Architecture as Evidence of Cultural Interaction between Latins and Byzantines in Medieval Greece*, Pennsylvania University, 2004, et de D. ATHANASOULIS, *Η Ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης κατά την μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, thèse de doctorat, Université de Thessalonique, 2006.
2. A. BON, *La Morée franque*, Paris 1970, p. 537-561, et GROSSMAN, *Building Identity* (cité n. 1), p. 82-90 et 121-171
3. C. BOURAS, Επανεξέταση του λεγόμενου Αγιολέου κοντά στη Μεθώνη, *Φίλια Έπη* 3, 1989, p. 302-322 ; pl. p. 74-78.
4. D. ATHANASOULIS, The Triangle of Power. Building Projects in the Metropolitan Area of the Crusader Principality of Morea, dans *Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, éd. S. E. J. Gerstel (Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia), Washington DC 2013, p. 111-151, ici p. 111-127 avec la bibliographie sur le sujet.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

francs et de l'élément local dans diverses régions de la Morée[5] ; édifices qui furent par la suite étudiés et restaurés, pour certains, de façon exemplaire[6]. Des monuments remarquables – tels Hagia Triada à Merbaka[7], la Katholiki de Gastouni[8] et des églises plus petites comme Saint-Georges à Androusa[9], Sophiko[10], la Vierge à Chiliomodi, Saint-Georges et Saint-Nicolas à Aepia en Messénie[11] ou encore, hors du Péloponnèse, l'église Saint-Polycarpe en Béotie[12], la Panagia Éléousa à Souvala en Phocide[13] et bien d'autres –, sont tous le fruit de cette osmose. Dans la troisième catégorie ont été inclues les églises qui présentent des éléments morphologiques occidentaux pleinement assimilés et fréquemment reproduits avec des adaptations après le départ des Francs de la région, telles les églises du Magne : Christ-Sauveur à Langada[14], Saint-Georges à Konakia[15], la Panagia d'Aepia[16], Saint-Spyridon et Saint-Charalambe à Argilos[17], Saint-Taxiarque à Harouda[18] et Saint-Charalambe à Kalamata.

5. Bon, *La Morée franque* (cité n. 2), p. 577-590.

6. Athanasoulis, The Triangle of Power (cité n. 4), p. 141-151.

7. M. L. Coulson, *The Church of Merbaka: Cultural Diversity and Integration in the 13th Century Peloponnese*, thèse de doctorat, Courtauld Institute of Art, 2002 ; Grossman, *Building Identity* (cité n. 2), p. 107-111.

8. D. Athanasoulis, Η αναχρονολόγηση της Παναγίας Καθολικής στη Γαστούνη, *DChAE* 24, 2003, p. 63-77.

9. C. Bouras, Ὁ Ἅγιος Γεώργιος Ἀνδρούσης, dans *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον*, t. 2, Athènes 1966, p. 270-285 ; Bon, *La Morée franque* (cité n. 2), p. 582-584 ; M. Kappas, Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204-1500, dans *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και Ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Athènes 2010, p. 189-273, ici p. 244-246 ; Id., Οι Φράγκοι στη Μεσσηνία 1204-1260, dans *Μεσσηνία, Τόπος. Χρόνος. Ἄνθρωποι*, Athènes 2007, p. 139-163, ici p. 148-149.

10. M. Kappas et G. Fousteris, Επανεξέταση δύο ναών του Σοφικού Κορινθίας, *DChAE* 27, 2006, p. 61-72.

11. I. Stamboltzis, Παρατηρήσεις επί τριών χριστιανικών ναών της Μεσσηνίας, dans *Actes du 1er Congrès International d'Études Péloponnésiennes*, Athènes 1976-1978, t. 2, p. 266-272, et G. Dimitrokallis, *Άγνωστοι βυζαντινοί ναοί Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Athènes 1990, p. 215-232 ; Kappas, Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204-1500 (cité n. 9), p. 244-246 ; Id., Οι Φράγκοι στη Μεσσηνία 1204-1260 (cité n. 9), p. 148-149.

12. S. Mamaloukos, Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου στην Τανάγρα (Μπάτσι) Βοιωτίας, *DChAE* 25, 2004, p. 127-139.

13. C. Barla, Ο βυζαντινός ναός της Σουβάλας, dans *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλάνδον*, t. 4, Athènes 1967-1968, p. 303-328 ; C. Bouras et L. Boura, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Athènes 2002, p. 299-303.

14. Kappas, Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204-1500 (cité n. 9), p. 249.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.* Je suis d'avis que les éléments francs de facture grossière, présents dans certaines églises de Géraki, sont à mettre en relation avec des constructions semblables réalisées à Monemvasie au cours de la domination vénitienne.

18. *Ibid.* Voir aussi N. Drandakis, Ταξιάρχης Χαρούδας Μάνης, *Λακ. Σπουδαί* 1, 1972, p. 275-291, ici p. 288-291. Si le monument ne date pas du XIVe siècle, il faut alors que l'inscription de fondation située à l'intérieur de l'église (1371/1372) ait un lien avec la forme actuelle de son dôme, qui présente des colonnettes similaires à celles ornant la face est de la Pantanassa à Mistra, dont on fait remonter les ornements gothiques à 1365 environ.

Si nous abordons à nouveau ce sujet, c'est parce qu'une question importante demeure sans réponse, malgré les études parues sur l'évolution de la construction et sur les formes des portes et des fenêtres byzantines[19]. Il s'agit de la datation du mode de construction des éléments de la maçonnerie et des voûtes des églises byzantines, qui diffère avant et après l'installation des Francs dans le Péloponnèse. Selon nous, les nouveaux modes de construction introduits par l'édification des églises franques des ordres monastiques, mentionnés plus haut, se distinguent principalement par l'équarri minutieux de leurs moellons et par leurs joints très minces faits de mortier à grain fin, de couleur blanc cassé et dépourvu de tessons broyés (κουρασάνι). Les pilastres et les arcs des portes, les arcs des voûtes et des arcades ainsi que leurs ornements font partie intégrante du mur. Il s'agit techniquement d'un travail de taille de la pierre réalisé avec une précision géométrique par des ateliers, parfois en collaboration avec des sculpteurs. Le fruit de ce travail est intégré à la construction de l'église par le maçon, avec un soin remarquable dans l'assemblage. C'était bien, d'ailleurs, le mode de construction en usage pour les églises gothiques édifiées par les ordres monastiques occidentaux, venus avec leur savoir-faire, leurs règles d'organisation monastique et d'architecture religieuse. Cela ne signifie pas pour autant que les ouvriers occidentaux, qui accompagnaient les ordres monastiques, n'avaient pas recours à l'assistance de la main d'œuvre locale pour l'édification des complexes monastiques. La participation des artisans locaux est manifeste et reconnaissable dans des détails de la maçonnerie, par exemple, celle d'Andravida où l'on insère des briques dans les joints d'assise à des endroits où l'équerre exacte des blocs de pierre n'est pas parfaitement réussie[20].

Ces modes ont été appliqués à la construction de tous les monuments francs du Péloponnèse, mais aussi à de nombreux édifices ecclésiastiques franco-byzantins dont les plans ne diffèrent pas de la typologie byzantine : ce sont des basiliques à trois nefs courtes, de petits édifices à nef unique ou bien des églises en croix inscrite. Leurs façades sont réalisées soit en simple *opus incertum*, soit en appareil cloisonné ou encore en une combinaison des deux. Mais les pilastres et les colonnes des portes et des fenêtres, ainsi que les cordons et les corniches, présentent très souvent des formes d'inspiration occidentale, comme la modénature des archivoltes et cordons muraux, le tracé brisé des arcs et le décor végétal des chapiteaux.

Notons ici qu'il y a environ cinquante ans, on considérait que ces monuments étaient antérieurs à la conquête franque et que tant leur morphologie que leurs ornements sculptés auraient été l'objet d'interventions postérieures, dues aux Francs. À titre d'exemple,

19. S. Mamaloukos, Observations on the Doors and Windows in Byzantine Architecture, dans *Masons at Work. Architecture and Construction in the Pre-Modern World*, éd. R. Ousterhout, R. Holod et L. Haselberger, p. 1-38, en ligne en 2012, http://www.sas.upenn.edu/ancient/publications.html

20. H. E. Grossman, On Memory, Transmission and Practice of Building in the Crusader Mediterranean, *Medieval Encounters* 18, 2012, p. 481-517, avec la bibliographie antérieure.

citons l'église des Blachernes en Élide[21], celles de Palaiopanagia à Manolada[22] et d'Omorphi Ekklèsia à Athènes[23]. En outre, la recherche récente a démontré qu'éléments byzantins et occidentaux coexistent à partir du XIIIe siècle. Le monument clé pour la révision de la chronologie est l'église de la Dormition de la Vierge à Glatsa[24]. Il s'agit d'une basilique dont la maçonnerie extérieure est réalisée en appareil cloisonné et celle de l'intérieur en appareil isodome présentant des pierres bien taillées, des demi-colonnes engagées et de petits chapiteaux gothiques, ainsi que des arcs en plein-cintre à nervure qui forment des oratoires (*proskynètaria*).

D'autres monuments ont alors fait l'objet d'une nouvelle datation, notamment l'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka[25]. Très tôt, cette dernière avait été associée à deux autres monuments voisins de l'Argolide, en raison de leur appartenance au même type d'architecture, de leurs dimensions analogues et d'autres similarités[26]. Il s'agit des églises de la Panagia à Honikas et de Hagia Moni d'Areia à Nauplie (fig. 1). Il faut également ajouter au groupe de ces monuments, l'église de la Panagia du cimetière d'Argos, en dépit des interventions dont elle a été l'objet depuis la fin du XVIIe siècle[27]. Ces quatre églises, dédiées à la Vierge, sont en croix inscrite à quatre colonnes. La disposition des murs du sanctuaire à l'intérieur forme un triconque sur ses côtés est, sud et nord. Les faces externes des absides du sanctuaire, de la *prothésis* et du *diakonikon* sont à trois pans (fig. 2). Elles sont toutes édifiées sur une crépis (fig. 4a) et la partie inférieure de leur maçonnerie est réalisée en grand appareil (fig. 4b). À partir de ce niveau, l'église cimétériale d'Argos et celle de Hagia Moni présentent de grandes croix formées de grands blocs de marbre. À Hagia Moni les croix sont entourées d'un impeccable appareil cloisonné qui se poursuit jusqu'à la corniche de l'église (fig. 4a, 5). En général, les maçonneries de ces églises se caractérisent par l'ajustement de leurs pierres parfaitement taillées. Il est difficile de savoir quelle église a été construite la première et aurait pu servir de modèle aux édifices voisins. On doit d'ailleurs éliminer dans cette tentative de datation l'église de la Panagia du cimetière d'Argos, en raison

21. A. ORLANDOS, Ἡ Βλαχέρνα τῆς Ἠλείας, *ArchEph* 62, 1923, p. 5-35.

22. C. BOURAS, Η Παλαιοπαναγία στὴν Μανωλάδα, *Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικής Σχολής ΑΠΘ* 4, 1969, p. 233-261, où il est fait mention de la bibliographie antérieure sur de supposées phases précédentes de l'église.

23. A. ORLANDOS, *Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά*, Athènes 1921.

24. C. BOURAS, Η φραγκοβυζαντινή εκκλησία της Θεοτόκου στο Ανήλιο (τ. Γκλάτσα) Ηλείας, *DChAE* 12, 1984, p. 239-264.

25. COULSON, *The Church of Merbaka* (cité n. 7).

26. A. STRUCK, Vier byzantinische Kirchen des Argolis, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abt.* 34, 1909, p. 189-236 ; H. MEGAW, The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches, *ABSA* 32, 1931-32, p. 90-130 ; S. SAVVAS, Étude de quatre églises du XIIe siècle se trouvant en Argolide, *Théologia* 13, p. 368-376 et 559-567.

27. G. HADJI-MINAGLOU, L'église de la Théotokos au cimetière d'Argos, dans *Études argiennes* (BCH Supplément 6), 1980, p. 493-499.

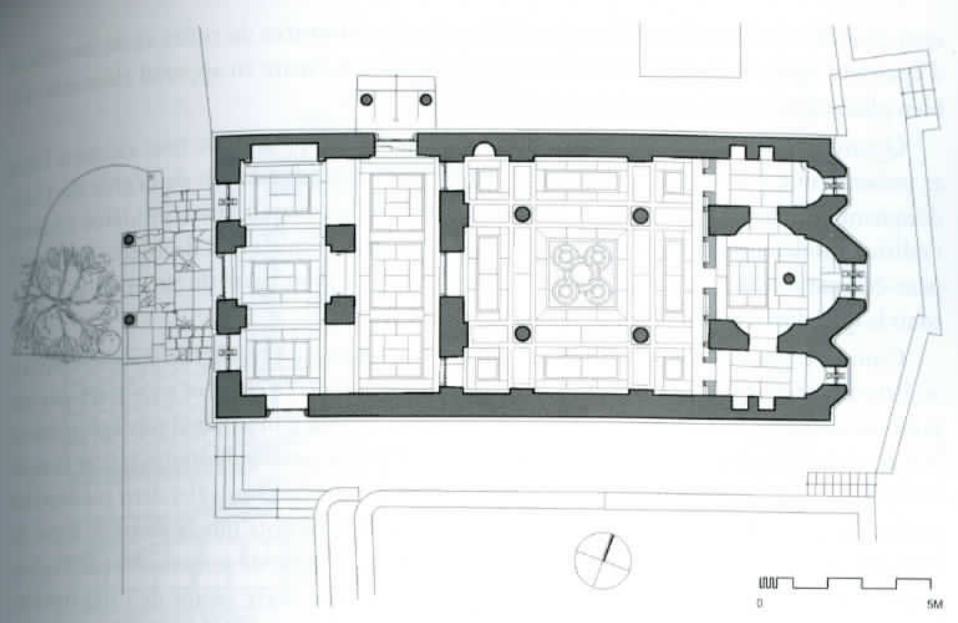


Fig. 1 – Plan de l'église, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessin : Y. Kizis)

de la grande altération qu'a subie sa forme initiale : en effet, sa coupole, les bras de sa croix ainsi que ses fenêtres sont postérieurs[28]. La datation après 1205 de l'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka est désormais largement admise[29]. En outre, si la construction de l'église est bien contemporaine de l'installation de l'évêque du diocèse de Corinthe, Guillaume de Moerbeke, il convient alors de la dater entre 1278 et 1286[30].

L'église de Merbaka constitue une étape décisive dans l'analyse renouvelée de ces quatre églises d'Argolide, car elle révèle non seulement d'indubitables éléments latins mais aussi des modes occidentaux de construction. Sur ses façades apparaissent des naissances d'arcs successifs, ayant jadis appartenu à un portique. Une fouille à l'intérieur de l'église devant l'iconostase actuelle a révélé des colonnettes fasciculées gothiques qui composaient le *templon* byzantin initial. L'étude de la maçonnerie intérieure de l'église est aussi intéressante : les arcs sont réalisés en pierres bien taillées aux joints blanc cassé, les murs, en revanche, sont en

28. BOURAS et BOURA, *Ναοδομία* (cité n. 13), p. 78.

29. *Ibid.*, p. 329-339.

30. BON, *La Morée franque* (cité n. 2), p. 495 ; sur Guillaume de Moerbeke, voir L. MINIO-PALUELO, Moerbeke, William of, *Dictionary of Scientific Biography*, t. 9, New York 1974, p. 434-440 ; G. VERDEKE, Guillaume de Moerbeke, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. 22, Paris 1988, col. 963-966 ; W. CIZEWSKI, William of Moerbeke, *The Dictionary of Middle Ages*, t. 12, New York 1989, p. 640-641.

opus incertum et les voûtes faites de très fines assises alternées de tuiles et de moellons d'épaisseur égale. Il paraît ainsi évident que la façade extérieure en appareil cloisonné est bien plus soignée que les parois intérieures[31].

Quant au quatrième monument, Hagia Moni, il est dépourvu de tout élément latin et présente une inscription dédicatoire soignée, qui date la fondation de l'église de 1149, désignant l'évêque d'Argos Léon comme fondateur. Elle pourrait être considérée comme l'édifice modèle, puisqu'on estime qu'il est plus ancien que celui de Merbaka, imité peut-être par les deux autres églises, celles de la Panagia de Honikas et du cimetière d'Argos. Mais la question n'est pas aussi simple qu'elle ne le paraît.

Comme les sources écrites l'attestent, l'évêque Léon construit en 1143 un premier couvent au lieu-dit Areia, où s'installent des moniales[32]. Cependant, ce couvent ne s'avère pas sûr pour ces dernières et l'évêque fondateur en édifie un second dans un lieu protégé, nommé Vouzi, où la communauté des religieuses est transférée. Le *typikon* du monastère et la note conservée de l'évêque fondateur nous permettent de déduire qu'en 1143 les deux monastères avaient déjà été construits par Léon. Charalambos Bouras a noté que la dernière ligne de l'inscription de fondation, qui mentionne l'année 1149 et le mois de construction de l'église, présente deux fautes d'orthographe qui contrastent avec le texte savant de l'inscription, rédigé par l'évêque Léon. Bouras ajoute qu'il lui paraît « évident que ce vers a été confié au marbrier par quelqu'un d'autre que Léon »[33]. L'hypothèse de Georges Horas, selon laquelle l'inscription serait de six années postérieure au *typikon* du monastère daté de 1143, est peu convaincante étant donné la faiblesse des arguments avancés[34]. En outre, l'inscription se trouve sur la façade ouest de l'église, à un endroit particulièrement insolite, probablement en remploi pour des raisons qui seront exposées plus loin.

Sur la façade est de l'église (fig. 2), les arcs successifs qui couronnent les lobes des fenêtres de l'abside, de la *prothésis* et du *diakonikon*, sont sculptés sur chaque bloc les composant, selon la technique occidentale. Les lobes sont des monolithes formés dans la pierre taillée, comme ceux que l'on rencontre à Merbaka. En revanche, au-dessous du cordon de la base des fenêtres se trouve un décor céramoplastique de *disepsilon* et de bandes en dents de scie, tandis que les trois pans du mur est de l'abside, au-dessus de sa fenêtre trilobée, sont rehaussés d'une frise

31. Des restes de fresques ont été repérés pendant la restauration récente du monument.
32. G. Horas, *Η "Αγία Μονή" Αρείας*, Athènes 1975.
33. Bouras et Boura, *Ναοδομία* (cité n. 13), p. 85.
34. Horas, *Η "Αγία Μονή" Αρείας* (cité n. 32), p. 35. Il rapporte : « Il construisit un nouveau couvent au lieu-dit Vouzi et y transféra les moniales. Il transforma l'ancien couvent de femmes d'Areia en couvent d'hommes. C'est ainsi qu'en peu de temps deux couvents furent créés par le même fondateur, dont celui qui était considéré comme "nouveau", et qui l'était en fait, était celui d'hommes, puisque celui de femmes était antérieur. C'est-à-dire que l'adjectif "nouveau" se rapporte à la communauté et non à son contenant. Par conséquent la nouvelle fraternité était celle des moines... »

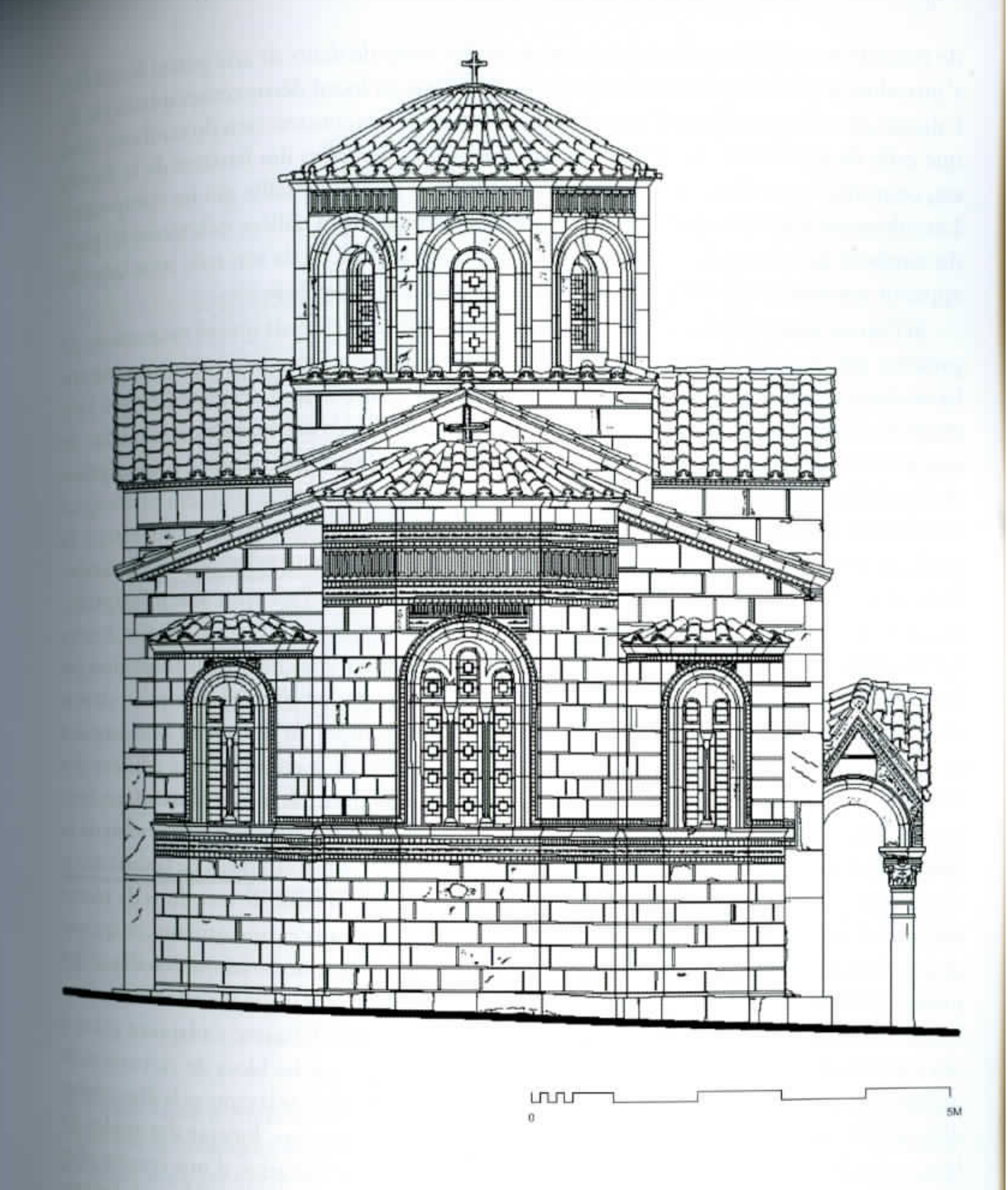


Fig. 2 – Relevé de la façade est, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessin : Y. Kizis)

de méandres, encadrée en haut et en bas de triples séries de dents de scie parmi lesquelles s'introduit une bande portant des *disepsilon*. En dépit du lourd décor céramoplastique de l'abside centrale, par ailleurs d'une esthétique dépouillée, la construction du tambour ainsi que celle de ses fenêtres reprennent la sculpture sobre des lobes des fenêtres de la façade est, couronnées par des arcs successifs sculptés sur les pierres de taille qui les composent. Les colonnettes, faites de pierres calcaires semi-cylindriques bien taillées, délimitent les pans du tambour de la coupole et atteignent le niveau de la corniche de son toit, sous laquelle apparaît une frise portant des méandres obtenus en briques (fig. 2, 4a, 5).

Si l'on en juge par la façade est et la coupole de l'église, il est clair que ce monument ne présente pas de traits morphologiques occidentaux, bien que certaines formes purement byzantines soient restituées suivant les techniques de construction occidentales que l'on pourrait difficilement attribuer à des ateliers byzantins. Il s'ensuit que les deux modes de construction, byzantin et occidental, coexistent et sont aisément perceptibles. L'inscription de fondation remployée (fig. 2, 8), encastrée dans le mur, et certaines données historiques confortent l'opinion selon laquelle les ouvriers byzantins parviennent avant 1205 à la perfection en matière de construction dans ce monument, sans avoir échangé sur leur savoir-faire avec leurs homologues francs (puisque le couvent, si l'on en croit son inscription, pourrait dater de 1149). Cependant, de nouvelles observations suscitent de sérieux doutes sur la datation de ce monument au XIIe siècle. Il est évident que la crépis de la fondation est inclinée. Cette particularité ne s'explique pas facilement, si ce n'est en acceptant qu'au-dessus il existait au préalable un *opus incertum* qui serait interrompu par des socles horizontaux et par des corniches. Mais, dans notre cas, sur l'inclinaison de la crépis ont été édifiées des rangées de blocs de pierre calcaire en appareil cloisonné dont les joints d'assise tendent graduellement à l'horizontale par diminution progressive de l'inclinaison. Au niveau de la corniche, l'horizontalité est totalement rétablie (fig. 3, 4a). Ce réajustement de la différence du fondement inclinée vers la couronne horizontale a exigé la taille de moellons de pierre calcaire au parement légèrement trapézoïdal, aux joints verticaux et horizontaux, ce qui est apparu lors du relevé numérique du monument (fig. 4b). Il faut noter ici que, en dépit des joints horizontaux inclinés, les bras des croix de marbre ne sont pas inclinés, mais absolument horizontaux et que les moellons de pierre calcaire en appareil cloisonné s'adaptent grâce à des coupes effectuées sur leur pourtour. Cette intervention sur les blocs de construction diminue ou même fait disparaitre le contraste entre l'horizontalité de la croix et la disposition oblique des assises de pierre calcaire. Il est aussi caractéristique que, lorsque des angles de blocs sont abîmés, leur dégradation ne soit pas couverte par l'utilisation d'une couche plus épaisse de mortier en contact avec la tuile de l'appareil cloisonné. Dans la plupart des cas, la dégradation a été éliminée du moellon par un angle droit ménagé à cet endroit précis, tandis que le vide causé était recouvert d'un petit tesson (fig. 4a). Cette attention accordée au détail de la construction est manifeste aussi bien à Merbaka qu'à Honikas.

Les découvertes récentes concernant la maçonnerie des voûtes à l'intérieur de l'église, faites à l'occasion de travaux de réfection, apportent de nouvelles données pour la datation

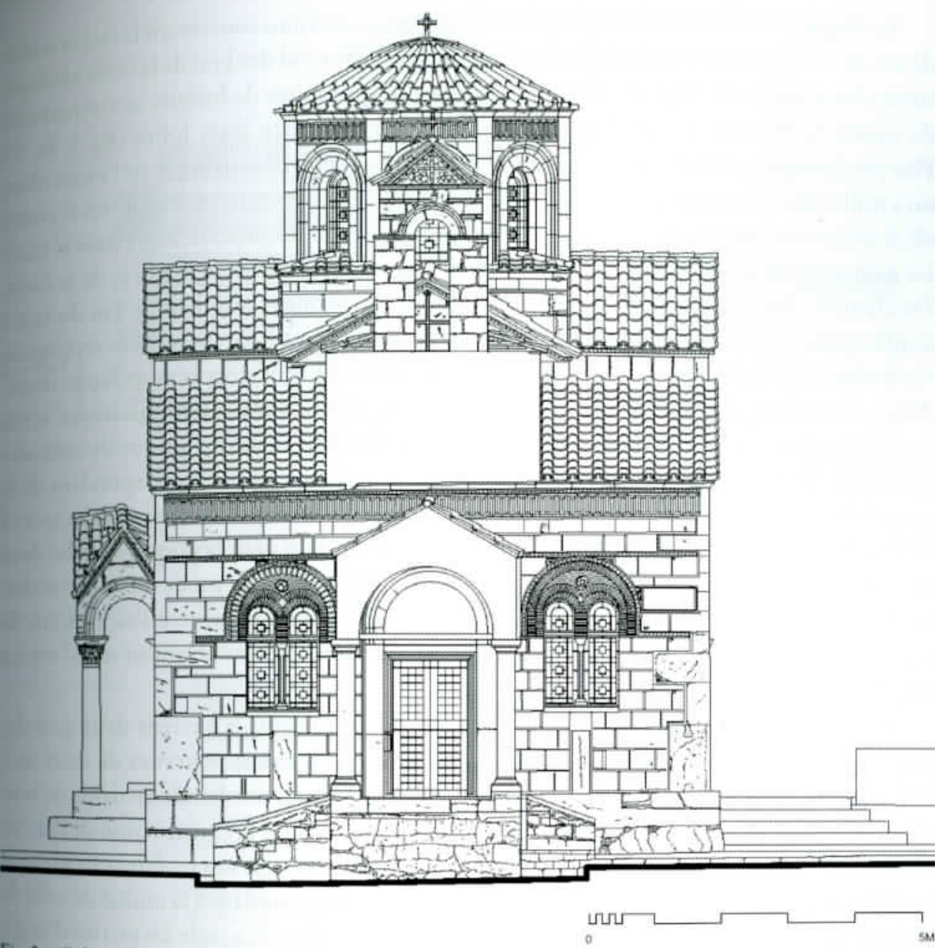


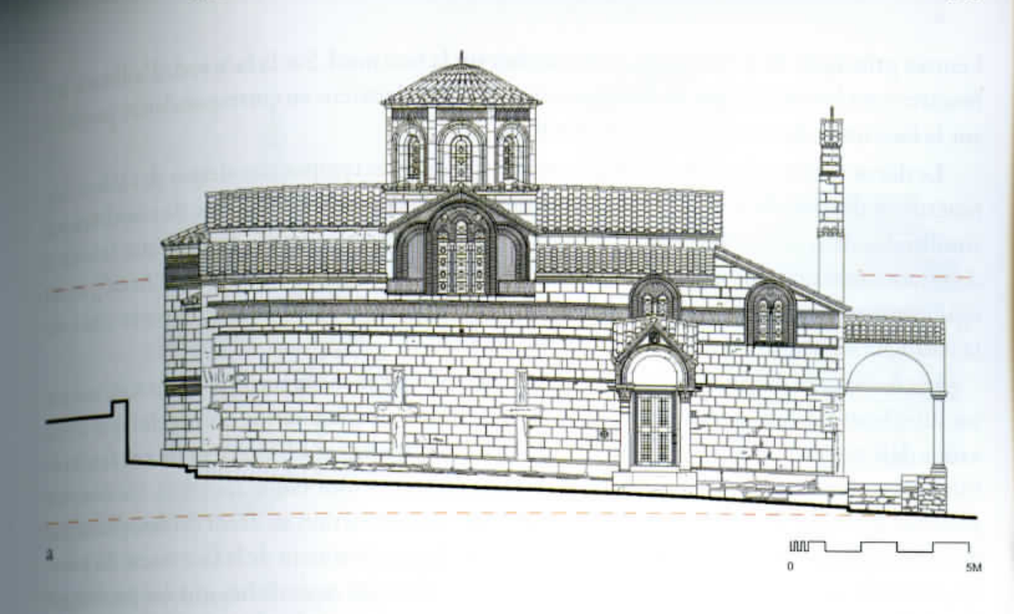
Fig. 3 – Relevé de la façade ouest, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessin : Y. Kizis)

de Hagia Moni d'Areia à Nauplie. Il s'agit non seulement de l'adaptation impeccable des moellons des voûtes en berceau dont le mortier des joints – d'un blanc cassé – est presque invisible, mais encore de la construction du cul-de-four (fig. 7) et des pendentifs du naos. Ces derniers sont construits en pierres de taille parfaites qui, au besoin, prennent une forme de claveau, de façon à assurer une adaptation parfaite entre le lit de pose et le lit d'attente, l'intervention du mortier de liaison étant presque imperceptible à l'œil (fig. 6). La courbure concave de leur intrados est taillée au préalable afin de réaliser une voûte à joints ajustés, telle que nous ne la connaissons à l'époque médiévale que dans l'architecture romane et gothique.

La Hagia Moni d'Areia à Nauplie pose aussi d'autres questions concernant la construction de ses divers éléments morphologiques. Les façades nord et sud des bras de la croix ainsi que toutes les fenêtres des façades, hormis celle de l'est, sont faites de briques aux ornements de tuiles richement ondulés sur les tympans ménagés entre leurs lobes (fig. 3, 4a, 5). Plus précisément, sur les tympans des fenêtres et des trois côtés du narthex et de l'exonarthex, on a utilisé des tuiles courbes spécialement façonnées à cet effet, qui convergent vers le centre où se trouve encore la cavité d'un *skyphion* ou bacino (coupe glaçurée encastrée dans le mur). La même chose se produit au-dessus des lobes des fenêtres trilobées des bras de la croix. De chaque côté de ces fenêtres, deux demi-arcades se forment jusqu'au niveau du toit à double pente aiguë du bras de la croix. Leur champ est rempli de fines tuiles rectilignes, verticales et horizontales, qui forment des angles droits et sont disposées de façon dense. Ainsi, la surface des bras de la croix est couverte d'un décor céramoplastique serré. Leur exécution est extrêmement soignée et renvoie à la zone céramoplastique du méandre qui court autour de la maçonnerie des faces nord et sud sous les bras correspondant de la croix, interrompue par les fenêtres du narthex et de l'exonarthex. Décentrée par rapport à l'axe de la fenêtre du narthex se trouve une porte pourvue d'un petit portique, dont les deux arcs successifs, d'ajustement impeccable, sont travaillés suivant le mode de construction occidental. Le plus probable est que le portique a été reconstruit en réutilisant moins de pierres de taille que pour ses arcs latéraux d'origine, de façon à réduire sa largeur dans l'espace disponible (fig. 3, 4a, 5).

Sur la face ouest (fig. 3), de chaque côté de l'entrée centrale, s'ouvrent deux grandes fenêtres bilobées surdimensionnées semblables aux précédentes, pourvues de deux arcs successifs de tuiles et couronnées d'un grand arc de tuiles sous une bande en dents de scie, effectuées selon le mode de construction byzantin. En revanche, la construction de l'arc de l'entrée est la même que celle de la porte latérale nord du narthex. Les fenêtres ont presque la même embrasure que la porte d'entrée, leur hauteur correspondant à la moitié de celle de la porte principale. Vers le sud de la porte méridionale, appliquée contre les pierres d'angle de la construction, est insérée la fameuse inscription dédicatoire de fondation en marbre. Les dégradations visibles sur ses côtés témoignent d'un remploi à un endroit inapproprié. Les bras verticaux de grandes croix monolithiques situées sous les fenêtres, dont la taille est exagérément grande par rapport à l'espace, incitent à s'interroger sur l'existence de croix monolithiques sur la face ouest, en analogie parfaite avec celles qui ornent les faces nord et sud du naos. Ou, peut-être, les trois bras des croix ont-ils été supprimés afin de ménager des fenêtres dans l'exonarthex, ou bien encore les croix n'ont-elles jamais été réalisées, pour les mêmes raisons. Il est néanmoins manifeste que le bras ouest est altéré par des constructions ultérieures.

Par conséquent, nous pourrions supposer que l'exonarthex serait une construction postérieure à celle de l'église s'il existait la moindre trace de son addition ultérieure sur la maçonnerie de la face nord ou sud du naos. Or, sur cette dernière s'ouvrait une entrée latérale vers l'exonarthex dont les arcs successifs étaient faits de pierres de taille, semblables à celles de



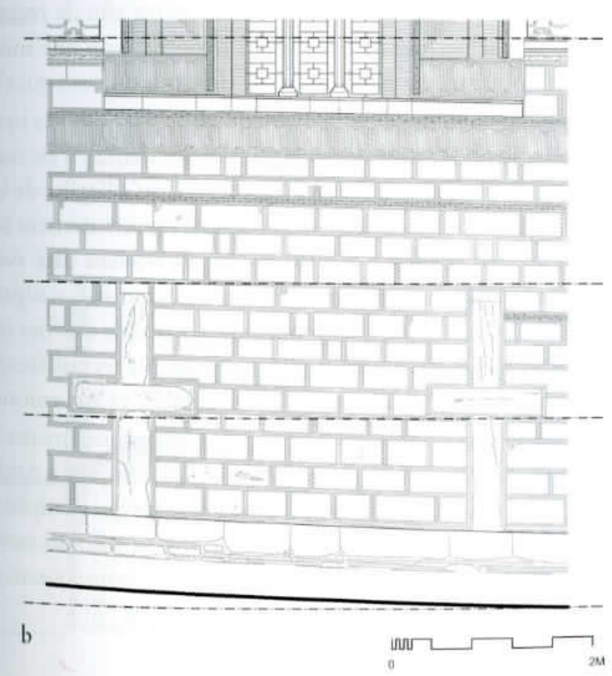


Fig. 4 – a) Relevé de la façade nord, Nauplie, Hagia Moni d'Areia
b) Relevé de détail de la façade nord, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessins : Y. Kizis)

l'entrée principale de la face ouest et du narthex sur la face nord. Sur la face sud, d'ailleurs, les fenêtres sont les mêmes que les fenêtres byzantines qui s'ouvrent en correspondance parfaite sur la face nord du narthex et de l'exonarthex.

Le décor céramoplastique en tuile courbée, qui orne les tympans au-dessus des lobes des fenêtres et des bras de la croix des faces nord et sud du naos, se retrouve avec de nombreuses similitudes dans des monuments d'Épire du XIIIe siècle et plus tard[35], comme aux fenêtres de la face ouest de Sainte-Théodora[36] et sur la façade orientale de Saint-Basile d'Arta[37], mais également aux bras de la croix à Merbaka en Argolide, entre les arcs des fenêtres et ceux de la corniche de leur toit à double pente.

Les fenêtres au décor céramoplastique de Hagia Moni touchent la corniche du toit, créant un autre hiatus dans l'harmonie de l'échelle de l'édifice en croix inscrite, outre celui que nous avons déjà mentionné sur la face ouest du naos. On observe qu'à l'intérieur de ces fenêtres bilobées sont conservés les blocs monolithes dans lesquels sont taillés les lobes. Ce constat pourrait renforcer l'hypothèse selon laquelle toute la construction au décor céramoplastique des fenêtres est postérieure, et donc contemporaine du remaniement de la face ouest du naos. En revanche, les lobes extérieurs des fenêtres taillés dans les monolithes ont été prolongés du côté intérieur par des briques vraisemblablement enduites afin de recevoir les couches des fresques. Cette remarque permet de conforter l'hypothèse qu'une modification a été apportée afin d'enrichir le décor céramoplastique des fenêtres du naos qui s'offrent à la vue.

Quoi qu'il en soit, que les fenêtres aient été bâties ou non par l'ouvrier byzantin en même temps que celles réalisées selon le mode de construction occidental, il est indéniable que les deux modes de construction coexistent tant à Hagia Moni, qu'à l'église de la Dormition de la Vierge à Glatsa. À Hagia Moni, les deux modes obéissent rigoureusement à la morphologie byzantine. Si l'on excepte cette église, il n'existe aucun monument daté avec certitude qui démontre que les artisans byzantins construisaient des arcs successifs sculptés sur les pierres de taille les constituant, liés par des joints comportant très peu de mortier et que, au lieu de construire les lobes byzantins des fenêtres avec des briques, ils les taillaient dans des blocs monolithes qu'ils adaptaient avec précision aux blocs de taille et aux colonnes en place[38].

Nous sommes ainsi d'avis que cette technique appliquée aux monuments appartenant à la première catégorie (monastère de Zarakas à Stymphale, Sainte-Sophie à Andravida, les deux églises d'Isova, Saint-Léon à Méthoni) est celle d'ouvriers latins qui occupèrent après 1204 le noyau principal du territoire byzantin ; technique transmise ensuite aux ouvriers locaux qui composaient, dès le départ, une partie de la main d'œuvre. Par conséquent, cette technique

35. P. L. Vocotopoulos, Church Architecture in the Despotate of Epirus: The Problem of Influences, *Zograf* 27, 1998-99, p. 79-92.
36. A. Orlandos, Ἡ Ἁγία Θεοδώρα τῆς Ἄρτης, *ABME* 2, 1936, p. 88-104, fig. 13.
37. Id., Ὁ Ἅγιος Βασίλειος τῆς Ἄρτης, *ABME* 2, 1936, p. 115-130, fig. 3.
38. Mamaloukos, Observations on the Doors and Windows (cité n. 19), p. 1-35.

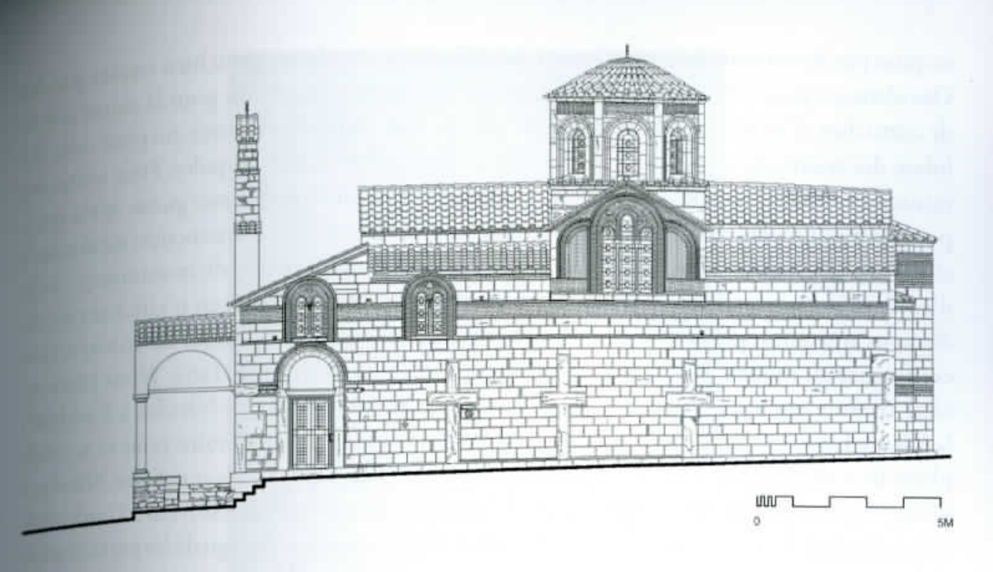


Fig. 5 – Relevé de la façade sud, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessin : Y. Kizis)

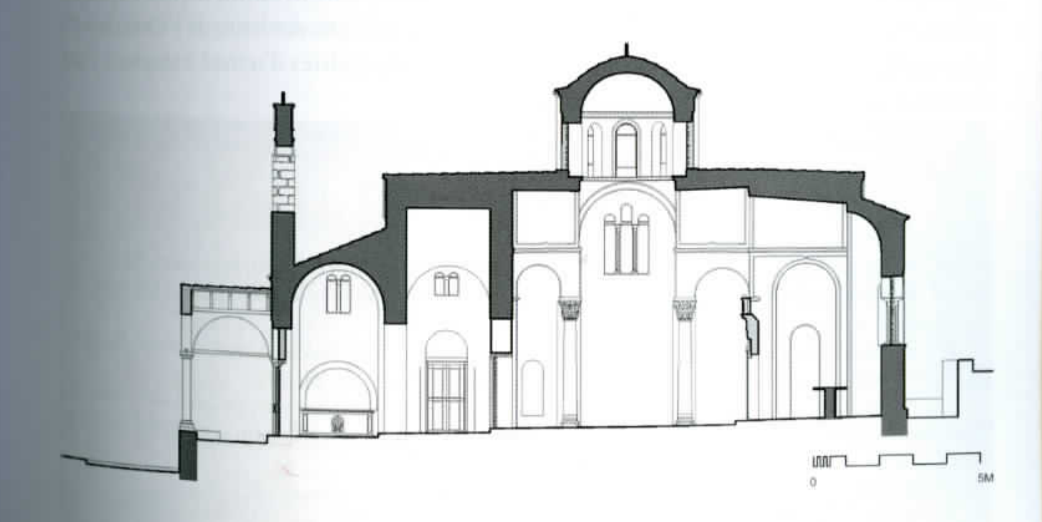


Fig. 6 – Coupe perpendiculaire, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (dessin : Y. Kizis)

acquise par les artisans byzantins aurait été utilisée par ces derniers ou bien encore par des Occidentaux pour ériger des édifices purement byzantins, que ce soit pour la construction de corniches, d'arcs ou de chambranles de portes et de cadres de fenêtres, ou pour celle des lobes, des voûtes, du cul-de-four de l'abside et des pendentifs des coupoles. Pour toutes ces raisons, ce mode de construction constitue un indice chronologique *post quem*, après 1204, pour les monuments qui présentent à tel ou tel endroit les traits de construction mentionnés ci-dessus. C'est ainsi que l'on peut définir une quatrième catégorie de monuments : celle d'édifices byzantins qui se retrouvent dans toute la Grèce et qui, tout en n'affichant aucun élément morphologique occidental, présentent néanmoins des modes de construction conformes au modèle latin, ce fait seul imposant de les dater après 1204. Nous pouvons citer comme exemple l'église du Saint-Sauveur à Amphissa[39], Saint-Nicolas à Kambia[40], la Vierge Éléousa à Souvala (Phocide)[41], voire la Moni Sagmata (du moins pour sa seconde phase de construction)[42] et bien d'autres monuments du Magne, tels que Saint-Nicolas à Ohia, l'église des Hagioi Asomatoi à Kako Vouno (Helidoni), le Saint-Sauveur à Gardenitsa, Sainte-Barbe à Érimos dont Nikolaos Drandakis a depuis longtemps signalé les particularités de la maçonnerie[43].

La datation de Hagia Moni, en l'état actuel de nos connaissances, permet d'intégrer cette église à ce dernier groupe de monuments. La question posée désormais n'est plus de savoir si elle a été édifiée par des ouvriers francs ou byzantins, mais bien celle de la perfection de sa construction inédite à Byzance. Plus précisément, la capacité d'estimer le rétablissement de l'horizontalité du niveau à l'aide de pierres de taille en trapèze et de construire une voûte au moyen de pierres de taille à joint fin avait disparu du savoir faire byzantin depuis l'époque paléochrétienne[44] ; elle revient à Byzance au XIIIe siècle par l'intermédiaire de l'Occident[45], à travers le savoir-faire d'hommes qui, sous la conduite de maîtres d'œuvre rompus à l'art du trait, savaient construire des cathédrales.

39. A. ORLANDOS, Ὁ παρά τὴν Ἄμφισσαν ναός τοῦ Σωτῆρος, *ABME* 1, 1935, p. 180-196, fig. 3.
40. BOURAS et BOURA, *Ναοδομία* (cité n. 13), p. 171-174, avec toute la bibliographie antérieure.
41. *Ibid.*, p. 299-303.
42. S. VOYATZIS, Παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία της Μονής Σαγματά στην Βοιωτία, *DChAE* 18, 1995, p. 49-70 ; BOURAS et BOURA, *Ναοδομία* (cité n. 13), p. 281-285.
43. N. DRANDAKIS, Σημειώσεις κυρίως γιά την τοιχοδομία-αρχιτεκτονική βυζαντινών ναών της Μέσα Μάνης, *Λακ. Σπουδαί* 14, 1998, p. 281-321; GROSSMAN, On Memory, Transmission and Practice of Building in the Crusader Mediterranean (cité n. 20), p. 499-501.
44. MAMALOUKOS, Observations on the Doors and Windows (cité n. 19), p. 1-38.
45. R. OUSTERHOUT, *Master Builders of Byzantium*, Princeton NJ 1999, et C. BOURAS, *Τρόποι εργασίας βυζαντινών αρχιτεκτόνων και αρχιμαστόρων, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 4 Μαρτίου 2008*, Athènes 2010. En dépit des positions opposées des deux auteurs au sujet de la connaissance des mathématiques, de l'usage de plans et de l'exactitude de la construction des Byzantins, la supériorité de la construction des cathédrales demeure indéniable.



Fig. 7 – Intérieur de la voûte et du cul-de-four du sanctuaire, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (photo : Y. Kizis)



Fig. 8 – Inscription dédicatoire sur la façade ouest, Nauplie, Hagia Moni d'Areia (photo : Y. Kizis)

Par ailleurs, le fait que les textes byzantins dès le XIVe siècle mentionnent le monastère d'Areia sous le nom de Néa Moni (Nouveau Monastère) nous incite à penser qu'au cours du XIIIe siècle ce couvent « d'hommes » (ἀνδρῶο) a été reconstruit sur les soubassements même de l'église que son fondateur, l'éminent évêque Léon, avait initialement bâtie pour une communauté monastique de femmes, remplacée peu après par une congrégation d'hommes. Au XIIIe siècle, pour des raisons encore inconnues, la communauté entreprit de reconstruire le *katholikon* du monastère et, continuant à honorer son fondateur, replaça l'inscription dédicatoire à une place bien en vue, mais qui n'était pas celle d'origine, en complétant d'ailleurs de façon approximative, la date de construction du monastère.

Au terme de cette étude d'édifices byzantins construits après 1204, il convient d'admettre que l'introduction tant d'éléments morphologiques que de modes de construction occidentaux y est extrêmement rare et ne saurait être confirmée sans une enquête approfondie et documentée par l'archéologie du bâti[46].

46. C. BOURAS, Church Architecture in Greece around the Year 1200, dans *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, éd. V. Korać, Belgrade 1988, p. 271-278, ici p. 275, 277.

THE SHOWING OF THE GOSPEL IN THE DIVINE LITURGY

Thomas F. MATHEWS

Manuscript studies and iconography are undergoing radical changes thanks to the application of digital and lab technologies for materials hitherto isolated in little-accessible shelves of some libraries and treasuries. An embarrassing wealth of new perspectives has been opened up for all to explore. The recent restoration and analysis of the Ethiopic Garima Gospel revealed a surprising date to the end of late antiquity or the high Middle Ages, which raises the question of its imagery within the shared visual culture of the early Christian Mediterranean.[1] In illuminated Gospel books, the portraits of the four authors are the most common subjects illustrated, but unfortunately their repeated occurrence in a limited variety of poses and settings soon exhausts the patience of the art historian. The result is the vast field of the Evangelists has not received the attention it deserves. Yet the repetition of the subject is the clearest evidence of its exceptional importance to medieval man.[2] This study, dedicated to the dear colleague and innovative scholar Catherine Jolivet-Lévy, examines what the Evangelists were doing with their Gospel books.

In the Rabbula Gospel of 586, the four Evangelists are shown in two pairs. John and Matthew, counted among the apostles, are shown seated, while their younger colleagues, Mark and Luke, are shown standing, presenting their books in cloths of honor.[3]

1. *Encyclopedia of Art*, s.v. Garima Gospels, http://www.visual-arts-cork.com (accessed 19 August 2016). The results of radiocarbon dating were announced at the 2013 Oxford conference "Ethiopia and the Mediterranean World in Late Antiquity," where a draft of this article was presented. On the Garima Gospel, see also J. LEROY, L'évangéliaire éthiopien du couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie, *CRAI* 104, 1960, pp. 200–204; J. MERCIER, La peinture éthiopienne à l'époque axoumite et au XVIIIe siècle, *CRAI* 144, 2000, pp. 36–45 and figs. 1–3; and the critical bibliographic essay by A. BAUSI, The "True Story" of the Abba Gärima Gospels, *Comparative Oriental Manuscript Studies Newsletter* 1, 2011, pp. 17–20.

2. The classic surveys of the representations of the Evangelists remain the studies of A. M. FRIEND, The Iconography of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts, *Art Studies* 5, pt. 1, 1927, pp. 115–146; pt. 2, 1929, pp. 3–29; the dictionary articles by H. HUNGER in *RbK* 2:452–507, and by U. NILGEN in *LCI* 1:696–713. See also T. F. MATHEWS and A. K. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel* (Dumbarton Oaks Studies 29), Washington DC 1991, pp. 177–182.

3. *The Rabbula Gospels: Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library*, ed. and comm. C. Cecchelli, G. Furlani, and M. Salmi, Olten – Lausanne 1959.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Kurt Weitzmann traced Evangelists to ancient Greco-Roman prototypes of poets and philosophers,[4] and John alludes to ancient pagan prototypes in the ancient scroll form of his book. It is not codicologically correct, however, for the text in an ancient scroll was turned ninety degrees. The artist was more familiar with the codex form of the book, which was the canonical form of Christian biblical manuscripts from the start, and remains in common use today.

Among the five Evangelists in the Garima Gospel, the standing format was chosen for four, the exception being St. Mark, on folio 56v. Egypt's own apostle and founder saint sits like an ancient author. He consults one codex on a book stand sculpted as a porpoise, while a second codex is partly visible in his lap. True to his vocation in Alexandria, Mark is a scholar at work. As late as the 14th century, Mark is represented with two books in Byzantine manuscripts and wall painting.

The four standing Evangelists of the Garima Gospels, drawn from a single template, uniformly hold their books in their left hand and gesture with their right. One may take the St. Luke on folio 90v as typical (fig. 1). Dressed in a green tunic and a blue chlamys, he stands on a pedestal of honor and stares with eyes fixed ahead. He has a massive, powerful head with a long, pointed beard and carefully groomed moustache adorning his face. His book has a cover of gold with a cross upon it surrounded by precious stones. The Evangelist holds it in his left hand, from which also flows a patterned white silk cloth. With his right hand, he gestures with two exaggeratedly long fingers. This gesture is repeated in all the portraits of the Garima Gospels, including the seated St. Mark. It must have had a specific meaning. Similar finger gestures are notable on an ivory of the Castello Sforzesco in Milan that belongs to a group of fourteen ivories once called the Grado Cathedra group.[5] Like the Garima Gospels, two of these ivories, in the Victoria and Albert Museum, have been radiocarbon dated, but most inconveniently the probabilities peaked about a century apart, ca. 600 and 700 AD. Gudrun Bühl, curator and director of the Dumbarton Oaks Collection, has argued that the ivory of the earlier piece(s) was stockpiled until the carving of the whole set in early Islamic times, resorting to an old-fashioned dating based on stylistic similarities to the Dome of the Rock mosaics.[6] In her analysis, however, Bühl does not locate the ivories beyond "part of the Christian East," and she took no notice whatsoever of the very conspicuous hand gestures.

A digital facsimile of the manuscript is available online, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56, Evangeliario Siriaco, Codice di Rabbula, http://opac.bml.firenze.sbn.it (accessed 19 August 2016).

4. K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, p. 100.

5. This set of ivories were presented as a climax of the *Byzantium and Islam* exhibition at the Metropolitan Museum of Art. See H. C. Evans and B. Ratliff, eds., *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th–9th Century*, exh. cat., New Haven – London 2012, pp. 45–50.

6. G. Bühl, catalogue entries in Evans and Ratliff, *Byzantium and Islam*, pp. 45–50.



Fig. 1 – St. Luke, Garima Gospels. Ethiopia, Abba Garima monastery, fol. 90v (photo: M. Gervers, 2004)

Mark is teaching a group of men while writing the first words of his Gospel into a codex. The three auditors in front of him signal their reactions with their right hands by extending one, two, and three fingers, respectively. This is certainly purposeful. It is not presumptuous to surmise that the single finger is a profession of faith in the One God, the *Ἕνας Θεός*, proclaimed by the first martyrs and by all the faithful in the first article of the Nicene Creed, repeated at every celebration of the Divine Liturgy. The three fingers of the second auditor must signify the three Persons of the Trinity, as further acknowledged in the creed and in the early church councils. One may thus infer that the two-finger gesture acknowledges the doctrine of the two Natures in Christ, which was brought to the forefront in the effort to clarify Christian teaching at the Council of Chalcedon (451) and has since been a source of contention among the churches of the eastern Mediterranean.

Since all the inscriptions on this set of Grado ivories, four in all, are in Greek, one may infer that the theological leanings of the patrons were Constantinopolitan, although the manufacture of the ivories was most likely in Alexandria, to which the particular architectural system illustrated in the background was native, as Judith McKenzie has shown.[7] In this ivory, then, the Christian message being imparted by St. Mark in Alexandria is being acknowledged as the faith taught by the church of Constantinople. Given the traditional appointment of Ethiopia's bishop by the patriarch of Alexandria, a leaning toward the Greek Orthodoxy of Alexandria in the Garima Gospels is not unlikely, but this issue is perhaps best left to experts on the Ethiopian church. The repeated two-finger gesture certainly carries a specific meaning, and it must have been understood by the readers of the book.

The larger question concerning these images is what are the Evangelists supposedly doing with their Gospel books? Art historians would use the word "attribute." For example, in another Castello Sforzesco ivory from the Grado set, it is clear that St. Mark makes no actual use of the book that he carries when he cures Anianos (fig. 2). He is not writing or reading it, or teaching from it or using it in his cure. The book in his possession is an "attribute," used simply to identify him as an Evangelist rather than just another saint or apostle. It is proposed here, however, that in the Garima painting, the book is more than an attribute. Rather, it is an essential part of the action. The Evangelists show their books as a gesture with profound religious meaning, one certainly familiar to those who know the Eastern Christian liturgy but one largely unstudied.

In general, the standing Evangelists of the Garima frontispieces repeat those of the Evangelists on the throne of Bishop Maximianus of Ravenna (ca. 550). McKenzie

7. J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt, 300 BC–700 AD*, New Haven - London, 2007.



Fig. 2 – St. Mark curing Anianos, ivory panel from the Grado set. Milan, Castello Sforzesco (after Evans and Ratliff, *Byzantium and Islam*, no. 24C)

reminds that the Ravenna throne has been attributed to Alexandria because of its use of the Joseph story, so popular in Egypt. As noted, the Garima Evangelists make finger gestures of the numbers two and three, reminding of the doctrines of the Natures of Christ and the Persons of the Trinity, but the principal gesture of the Ravenna Evangelists is to display their books. In addition, all of them hold the book in cloths of honor. In contemporary liturgical usage such cloths are used to wipe objects—for example books, icons, crosses, and Communion vessels—between individuals' veneration.

Four fragmentary sculptures in the Istanbul Archaeological Museum provide striking parallels for the Evangelists displaying the book in bust format.[8] The findspot and date of the museum's acquisition of the entire lot are not attested in the bibliography, but the late Nezih Fıratlı once reported to this author that they had been found at the Fatih Camii. It could be tentatively suggested that they might have belonged to the church of the Holy Apostles (536–550) and served on the *templon* barrier at the very end of the classical tradition of sculpture in the round. In each of the sculptures, of which fig. 3 is

8. N. Fıratlı, with C. Metzger, A. Pralong, and J.-P. Sodini, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, nos. 36–39, pp. 19–20 , pls. 16–17 (nos. 37 and 39 acquired in 1894; nos. 36 and 38, date unknown); G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 3 vols., *Constantinople 1912–1914*, vol. 2, nos. 661–664, pp. 444–447; C. Barsanti, La sculpture byzantine, in *Éclats d'Antiques. Sculptures et photographies, Gustave Mendel à Constantinople*, ed. M. Poulain, F. Querel, and G. Paquot, Paris 2013, pp. 88–89, fig. 21.



Fig. 3 – Evangelist, marble sculpture. Istanbul Archaeological Museums, inv. 930 T (photo: courtesy of J. Bardill)



Fig. 4 – Evangelist, marble sculpture from St. Polyeuktos. Istanbul Archaeological Museums, inv. 6176 T (photo: courtesy of J. Bardill)

the best preserved, the Evangelist holds his book directly in front of his body (fig. 3), exactly as the Evangelists do on the *templon* screen found by Martin Harrison just a few steps down the street from the Holy Apostles at the site in Saraçhane identified as the church of St. Polyeuktos (518–522) (fig. 4).[9] St. Polyeuktos has four relief icons of the Evangelists with the bust composition of the above group holding the book directly in front of themselves. Apostle C is the closest to the example illustrated here.

The non-classical character of all these "authors" is noteworthy. The books they carry are weighty Christian codices rather than the scrolls held by antique men of letters. The Evangelists are not engaged in reading or consulting their codices, but rather in displaying them. They are not figures borrowed from ancient author portraits, but from the Christian liturgy.

The Divine Liturgy, or Eucharist in Eastern Christian usage, has two major parts. The second part is the Eucharist proper, the Liturgy of the Faithful, consisting of the offering of the bread and wine at the altar in memory of Christ's death and resurrection, while the first part, the Liturgy of the Catechumens, is instructional. Each section has its own dramatic high point of popular involvement, the Entrances. For the first part, it is the Entrance of the Gospel and in the second the Entrance of the Mysteries. These Entrances characterize the liturgy of the Christian East to this day. For the period discussed here, there happen to be two very lively, graphic descriptions that provide extremely valuable firsthand, eyewitness accounts of how the ceremony progressed, how people reacted to it, and what it meant.

The descriptions are by Paul the Silentiary from 563, speaking of the liturgy in Saint Sophia of Constantinople, and by Vrt'anēs Kertoł, a learned theologian and *locum tenens* for the Armenian catholicos at Dvin, describing the liturgy in Armenia around 604–607. According to the Silentiary's *Descriptio Ambonis*, the reading of the Gospel was done from a grand pulpit or *ambo* (with stairs ascending to it from east and west) that the author describes as an island in the middle of the nave surrounded by a boisterous sea of lay people. Rowland Mainstone has reconstructed it in this fashion.[10] The "wise books," Paul the Silentiary relates, were stored beneath the ambo, "whence they are carried up" for the reading by the deacon, whom Paul calls loosely a "priest."[11]

9. R. M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, vol. 1, *The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs*, Princeton 1986, pp. 156–157; R. M. Harrison, *A Temple for Byzantium: The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, Austin 1989, pp. 109–111. J. Bardill, A New Temple for Byzantium, in *Social and Political Life in Antiquity*, ed. W. Bowden, A. Gutteridge, and C. Machado, Leiden – Boston 2006, pp. 339–370. For the date of St. Polyeuktos, see J. Bardill, *Brickstamps of Constantinople*, Oxford 2004, pp. 62–64 and pp. 111–116.

10. R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure, and Liturgy of Justinian's Great Church*, London – New York 1988, pp. 222–225 and fig. 252.

11. Paul the Silentiary, *Descriptio S. Sophiae et Ambonis*, ed. E. Bekker (CSHB), Bonn 1837, lines 50 and 105; C. Mango, *Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs NJ 1972, pp. 91–92.

In a world where literacy was restricted to the clergy and the civil service, the reciting of the *ipsissima verba* of the Savior from the top of the ambo must have carried exceptional force. The Silentiary describes the reaction of the people when the deacon descended from the ambo, accompanied by candles and incense, and carried the Gospel along the processional way or *solea* to the altar. "They have not used lofty slabs for this fence-wall," says the Silentiary, referring to the reserved *solea* passage, "but of such height as to reach the girdle of a man standing by." He continues,

> Here the priest who brings the good tidings passes along on his return from the ambo, holding aloft the golden book; and while the crowd strives in honor of the immaculate God to touch the sacred book with their lips and hands, the countless waves of the surging people break around. Thus, like an isthmus beaten by waves on either side, does this space stretch out, and it leads the priest who descends from the lofty crags of this vantage point to the shrine of the holy table.[12]

With such Homeric hexameters, the Silentiary describes the turbulence of the crowd of the faithful who pressed forward to venerate the book containing the inspired words they had just heard. Their response to hearing the Word was to rush to venerate the book. The ambo of early Byzantine architecture was not universal, but the *solea* is significantly more common than the ambo in archaeological remains. The processional elaboration of the Entrance of the Gospel was not specifically Greek, but was general in the Christian East. As early as 379–381, St. Jerome describes the use of candles in the Gospel procession in contrast to the simpler usage he knew in Rome and Aquileia: "In all the churches of the East, when the Gospel is going to be read, candles are lighted, even though the sun may already be up—not to dispel the darkness, but demonstrating a sign of joy."[13] The "East" Jerome refers to at this point in his life was Antioch and Constantinople.

In far off Armenia, however, one again reads of the excitement of the crowd upon seeing the carrying of the Gospel book. Vrt'anēs Kertoł describes the enthusiastic, popular veneration of the Gospel that he witnessed in Armenia 604–607:

> We see Gospel books painted not only with gold and silver but also bound with ivory and red leather; but when we kiss the earth to the holy Gospel or kiss the book itself we do not kiss the earth to the ivory or the [crimson] lake that came by trade from the lands of the barbarians, but rather to the Word of Christ that is written upon the parchment. In such a manner the glorious Lord sat on the donkey, and approached the city, and the men old and young went before him with the branches of olive trees and the branches of palm trees, singing hymns and kissing the earth before him; they praised not the donkey but Christ, the Son of God, who sat upon it. In such a manner, also, it is not because of the pigments that one kisses the earth to the icons, but rather because of Christ in whose name they were painted.[14]

12. Paul the Silentiary, *Descriptio Ambonis*, lines 243ff., *ibid.*, p. 95.
13. Jerome, *Contra Vigilantium*, PL 23:361. Cf. T. F. Mathews, *Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park PA – London 1971, p. 149.

Four times in this passage Vrt'anēs uses the expression *erkir paganem* with the dative, which translates literally as "I kiss the earth to someone," which is the peculiar Armenian expression for adoration. In actuality, this construction is parallel to the Greek προσκυνῶ. Liddell and Scott translate the verb προσκυνέω (προσκυνῶ) as "I fall down before, or make obeissance to," but they point out that the etymological origin of the term is the Greek verb κυνέω, "I kiss," joined with the preposition πρὸς, "towards someone." One might say, "I plant a kiss on the earth towards you."

While Paul the Silentiary, the court versifier, was most interested in the poetic color of the ceremony he was describing, Vrt'anēs, the erudite churchman, was interested in its spiritual meaning. The Entry of the Holy Gospel is identified by Vrt'anēs with the Entry of Christ into Jerusalem, and the response of the faithful replicates the response of the people on the first Palm Sunday who went to greet Him with olive and palm branches and songs and prostrations. Both Vrt'anēs and the Silentiary mention kisses. Of significance, according to Vrt'anēs, the veneration of the Holy Gospel book is the immediate precedent for the veneration of icons using similar cultic gestures. Clearly, early Christian worship was much more demonstrative, emotional, and effusive than modern Christian piety.

It is thus proposed that what is represented in the Garima Evangelist portraits is precisely this public showing of the Gospel for its veneration, a ceremony that was visible in all the churches of the East in every celebration of the Divine Liturgy and a ceremony which involved the demonstrative participation of the faithful. The manuscript image, which, because it is non-narrative, may appear to moderns as dull and static, was in reality the depiction of a moment of intense spiritual excitement in the early church. This is what the Ethiopian artist endeavored to capture. Ethiopia in the pre-Arab period belonged to an international, cosmopolitan early Christian culture that was shared around the eastern Mediterranean in spite of local language differences.

14. S. Der Nersessian, Une Apologie des images du septième siècle, *Byz.* 17, 1944–45, pp. 58–87, reprint in eadem, *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, p. 385; T. F. Mathews, Vrt'anēs K'ert'oł and the Early Theology of Images, *Revue des études arméniennes* 31, 2008–2009, pp. 103–104. Christina Maranci is preparing a new version of Vrt'anēs' defense of icons in English, but the work has been available in French for half a century.

APPENDIX

Early Documents of the Showing of the Gospel

(AD 379–81) St. Jerome
Contra Vigilantium, PL 23:361.

> In all the churches of the East, when the Gospel is going to be read, candles are lighted, even though the sun may already be up—not to dispel the darkness, but demonstrating a sign of joy.

(AD 563) Paul the Silentiary, *Descriptio Ambonis*, lines 240ff.
C. Mango, *Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents* (cited in n. 11), p. 96 (describing the deacon's carrying of the Gospel from the ambo to the altar).

> They have not used lofty slabs for this fence-wall, but of such height as to reach the girdle of a man standing by. Here the priest who brings the good tidings passes along on his return from the ambo, holding aloft the golden book; and while the crowd strives in honor of the immaculate God to touch the sacred book with their lips and hands, the countless waves of the surging people break around. Thus, like an isthmus beaten by waves on either side, does this space stretch out, and it leads the priest who descends from the lofty crags of this vantage point to the shrine of the holy table.

(AD 604–607) Vrt'anēs Kertoł, *On Iconoclasts*, lines 319–336
E. Tourian, Yałags Patkeramartic', *Sion* 1927, pp. 23–25, 61–63.

> We see the Gospel book painted not only with gold and silver but also bound with ivory and red leather; but when kiss the earth to the holy Gospel or kiss the book we do not kiss the earth to the ivory or the [crimson] lake, which came by trade from the lands of the barbarians, but rather to the Word of Christ that is written upon the parchment. In such a manner the glorious Lord sat upon the donkey, and approached the city, and the old and the young [boys] went before him with the branches of olive trees and the branches of palm trees, singing hymns and kissing the earth before him; they praised not the donkey but Christ, the son of God, who sat upon it. In such a manner, also, it is not because of the pigments that one kisses the earth to the icons, but rather because of Christ in whose name they were painted.

LE MONASTÈRE DU SAUVEUR DE BATHYS RHYAX REMARQUES SUR L'ÉLABORATION DU SYNAXAIRE DE CONSTANTINOPLE*

Sophie Métivier

Depuis une vingtaine d'années des historiens et archéologues contestent l'idée que la Cappadoce ait pu constituer, à l'instar d'autres régions de l'Empire, une terre monastique. Il est inutile d'exposer de nouveau les faux-semblants de cette polémique – Catherine Jolivet-Lévy l'a expliqué dans une mise au point vigoureuse[1]. Si l'analyse des vestiges monastiques en Cappadoce pose encore problème, c'est en particulier parce que les monastères de la région sont fort peu connus par la documentation écrite. La Cappadoce a beau être la patrie de l'un des Pères du monachisme, Basile de Césarée, on aurait bien du mal à nommer l'un de ses monastères, au Moyen Âge comme dans l'Antiquité tardive. On a certes conservé quelques mentions dispersées dans les textes, par exemple celle du monastère dédié à sainte Élisabeth par le tourmarque Léon Argyros dans le thème de Charsianon pendant le règne de Michel III[2], mais aucune institution monastique importante ne semble émerger, alors que pour la Haute-Mésopotamie, la région de Mélitène en particulier, les chroniqueurs syriaques évoquent d'importantes communautés et institutions monastiques.

Le Synaxaire de Constantinople en signale au moins une, située, sinon en Cappadoce même, du moins en Anatolie orientale. Toutes recensions du Synaxaire confondues, six notices se rapportent à un seul et même monastère, le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax. Rappelons que, suivant François Halkin, le synaxaire est « [un] livre liturgique, composé de brèves notices des saints commémorés chaque jour de l'année dans l'office divin »[3], que le Synaxaire de Constantinople a été composé à la demande de l'empereur

* Je remercie tous les collègues qui m'ont fait part de leurs remarques, en particulier André Binggeli, Vincent Déroche et Jean-Pierre Grélois.

1. C. Jolivet-Lévy, Byzantine Settlements and Monuments of Cappadocia: A Historiographic Review, *Eastern Christian Art* 9, 2012-2013, p. 53-62.
2. *Continuation de Théophane*, éd. E. Bekker (CSHB), Bonn 1838, Règne de Léon VI, 27, p. 374.
3. F. Halkin, Trois dates historiques précisées grâce au Synaxaire, *Byz.* 24, 1954, p. 7-17, ici p. 7-8. Les saints du Synaxaire bénéficient d'une commémoraison dans la liturgie, entre la 6e et la 7e ode du canon,

Constantin VII au milieu du Xe siècle, que son texte a ensuite fait l'objet de modifications multiples. D'une part la notice consacrée à un saint peut varier d'une recension à l'autre du Synaxaire, soit que les synaxaristes aient fait un usage différent d'une seule et même source, soit qu'ils aient eu recours à des sources diverses[4]. D'autre part le Synaxaire s'est enrichi de nouvelles commémorations entre le milieu du Xe siècle et le XIe siècle, comme l'atteste toute comparaison entre le manuscrit de Jérusalem, Sainte-Croix n° 40, qui conserve la recension la plus ancienne du Synaxaire, celle commanditée par Constantin VII, et le Synaxaire dit de Sirmond, que Delehaye retint pour son édition. C'est ce processus d'amplification qu'illustrent les notices concernant le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax et c'est celui-ci que j'examinerai en m'interrogeant en particulier sur les raisons qui ont conduit à leur introduction dans le calendrier liturgique de l'Église de Constantinople. Les six notices considérées peuvent aider à comprendre les modalités d'élaboration du Synaxaire de Constantinople. Sa genèse est une question complexe et, pour partie, irrésolue.

Voici le texte des notices.

7 septembre[5] :

Le même jour a lieu la mémoire de notre saint père Pierre, surnommé l'humble, originaire de la deuxième province de Cappadoce et deuxième higoumène du très pieux monastère du Sauveur, appelé Bathys Rhyax.

Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ συνέδραμεν καὶ ἡ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Πέτρου, τοῦ Εὐλαβοῦς ἐπικληθέντος, ὁρμωμένου δὲ ἐκ τῆς τῶν Καππαδοκῶν δευτέρας ἐπαρχίας καὶ γενομένου δευτέρου ἡγουμένου τῆς εὐαγεστάτης μονῆς τοῦ Σωτῆρος, τῆς λεγομένης Βαθέου Ῥύακος.

7 septembre[6] :

Dormition de saint Luc, de la province de Lycaonie, troisième higoumène du même monastère.

Καὶ ἡ κοίμησις τοῦ ὁσίου Λουκᾶ, τοῦ ἐκ τῆς τῶν Λυκαόνων ἐπαρχίας, τρίτου δὲ ἡγουμένου γενομένου τῆς αὐτῆς μονῆς.

voir H. DELEHAYE, Le Synaxaire de Sirmond, *AnBoll* 14, 1895, p. 400. Sur le Synaxaire de Constantinople, voir A. LUZZI, Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople, dans *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*. 2, *Genres and Contexts*, éd. S. Efthymiadis, Aldershot 2014, p. 197-208.

4. Pour le premier cas, voir A. LAMPADARIDI, L'histoire de saint Porphyre de Gaza. De la *Vita* aux notices du *Synax. CP*, *AnBoll* 129, 2011, p. 241-246 : les synaxaristes utilisent tous la même source dans le cas de Porphyre de Gaza.

5. *SynCP*, 7 septembre, 4, col. 24-25.

6. *Ibid.*, 7 septembre, 5, col. 26.

27 septembre[7] :

[Ce jour] a lieu la mémoire de notre saint père Ignace, le quatrième higoumène du monastère du Sauveur que l'on appelle Bathyrhyax. Originaire de la seconde province de Cappadoce, il vécut sous les empereurs Nicéphore et Jean. Dès son plus jeune âge consacré à Dieu par ses parents comme un nouveau Samuel et élevé par le divin Basile qui a fondé le monastère dans toute l'acribie monastique, il franchit tous les grades ecclésiastiques et fut ordonné prêtre. Après la mort des pères du monastère, il fut nommé higoumène. Affermi par la grâce du Saint-Esprit, il agrandit et fit accroître autant que possible le monastère en revenus et dans le reste des améliorations. Il fit construire les églises divines du Taxiarque et d'Élie qui a vu Dieu et, dans un *proasteion*, un saint sanctuaire des Apôtres. Il fit pour les *kanonikai*[8] une clôture très sûre et très appropriée. Dans les jours de l'apostasie, il lutta noblement contre les archontes du moment, qu'avait nommés le rebelle sans-loi, le très impie Sklèros, qui a troublé tout l'oikoumène, et il conserva le troupeau qui lui avait été confié par Dieu sans dommages et sans troubles. Une fois le rebelle éloigné, il eut le désir plaisant à Dieu d'aller à Constantinople pour pourvoir en objets liturgiques sacrés la sainte église. Une fois arrivé et, par la grâce de Dieu, mettant en œuvre ce qu'il avait décidé, il [la] pourvut avec de la vaisselle sacrée, une croix de notre Seigneur Jésus-Christ, des icônes vénérables, un évangile argenté et d'autres choses qui ornent toute l'église. Après avoir fait cela il envoya en avant au monastère les frères qui l'accompagnaient et il resta en arrière à cause d'une affaire en ville. Ayant passé quelque temps là, il tomba malade d'une dyssenterie. Avec le frère qui l'accompagnait, il quitta la ville au mois de septembre pour faire la route du monastère. Parvenu à Amorion il y finit sa vie le 27 du même mois ; il fut enterré dans un sanctuaire vénérable de la ville. Au bout d'un an, les pères du monastère, qui n'avaient pas oublié ses combats et ses peines d'autrefois, voulurent transférer sa relique. Lorsqu'ils furent au lieu où il était déposé et qu'ils ouvrirent son tombeau, ils trouvèrent le corps sain et intact, qui exhalait une odeur divine. Ils le soulevèrent avec joie et l'emportèrent dans son monastère. Quand tous le virent non corrompu et sans dommage, ils offrirent une louange à Dieu, lui qui, avant la résurrection commune, honorait ses serviteurs de l'incorruptibilité. Ils le déposèrent dans la partie gauche du narthex de la très sainte église ici même, qui est au nom de notre Sauveur Jésus-Christ.

7. *Ibid.*, 27 septembre, 4, col. 84-86.

8. Le terme est bien attesté dans l'Antiquité tardive, notamment dans la correspondance de Basile de Césarée (Saint Basile, *Lettres*, éd. et trad. Y. Courtonne [CUF], 3 vol., Paris 1957-1966, *Ep.* 52, t. 1, p. 133-137, *Ep.* 173, t. 2, p. 108-109) et dans la novelle 59 de Justinien (*Novellae*, éd. R. Schoell et G. Kroll, *Corpus Iuris Civilis*, III, Berlin 1895, p. 316-324). À l'époque mésobyzantine, il est employé par Théodore Stoudite dans sa correspondance, voir *Theodori Studitae epistulae*, éd. G. Fatouros (CFHB 31.1), Berlin – New York 1992, p. 207, n. 219 : « Unter „Kanonikai" sind Mitglieder einer Diakonie religiöser Frauen zu verstehen, die philanthropische Tätigkeiten ausübten. Sie unterschieden sich von den Nonnendadurch, dass nicht lebenslang durch das Gelübde gebunden waren. Wegen ihrer Tätigkeit waren sie nicht selten mit Mönchen zusammengekommen [...]. » Il s'agit dans cette lettre de *kanonikai* de l'île Prinkipos. Le terme est d'usage assez peu courant, ici il est archaïsant et désigne sans doute des moniales. Faut-il en déduire que le monastère de Bathys Rhyax était un monastère double ?

῞Ηι συνέδραμε καὶ ἡ τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν μνήμη Ἰγνατίου τοῦ γενομένου τετάρτου ἡγουμένου τῆς μονῆς τοῦ Σωτῆρος τοῦ λεγομένου Βαθυρύακος. Ὃς ὑπῆρχεν ἐκ τῆς δευτέρας τῶν Καππαδοκῶν ἐπαρχίας ἐπὶ βασιλέων Νικηφόρου καὶ Ἰωάννου· ἐκ νηπίας δὲ ἡλικίας ὑπὸ τῶν αὐτοῦ γονέων ἀνατεθεὶς τῷ Θεῷ ὡς ἄλλος τις νέος Σαμουήλ, καὶ ὑπὸ τοῦ θείου Βασιλείου, τοῦ συστησαμένου τὴν μονήν, πᾶσαν τὴν μοναχικὴν ἀκρίβειαν παιδευθεὶς καὶ διὰ πάντων τῶν ἐκκλησιαστικῶν βαθμῶν διελθὼν χειροτονεῖται πρεσβύτερος. Τῶν δὲ πατέρων τῆς μονῆς ἐν Χριστῷ τελειωθέντων προχειρίζεται ἡγούμενος. Ὃς τῇ τοῦ ἁγίου Πνεύματος κραταιούμενος χάριτι ηὔξησε καὶ ἐπλήθυνε τὴν μονὴν εἰς δύναμιν ἔν τε εἰσόδοις καὶ λοιποῖς αὐτῆς βελτιώμασι[9]· ᾠκοδόμησέ τε καὶ θείους ναοὺς τοῦ τε Ταξιάρχου καὶ τοῦ θεόπτου Ἠλιοῦ, καὶ ἔν τινι προαστείῳ ἱερὸν σηκὸν τῶν ἁγίων ἀποστόλων. Πεποίηκε δὲ καὶ ταῖς κανονικαῖς θριγκίον ἀσφαλὲς πάνυ καὶ εὐπρεπέστατον· καὶ ἐν ταῖς ἡμέραις τῆς ἀποστασίας γενναίως κατηγωνίσατο τοὺς τότε ἄρχοντας, οὓς ὁ ἄνομος ἀντάρτης προεχειρίσατο, ὁ ἀθεώτατος Σκληρός, ὁ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην διαταράξας, διατηρῶν τὴν αὐτῷ ἐκ τοῦ Θεοῦ ἐμπιστευθεῖσαν ποίμνην ἀσινῆ καὶ ἀτάραχον. Τοῦ δὲ ἀντάρτου ἐκποδὼν γενομένου, ἐπιθυμίαν θεάρεστον εἰσδέχεται τοῦ εἰσελθεῖν ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ κατασκευάσαι ἱερὰ κειμήλια τῇ ἁγίᾳ ἐκκλησίᾳ. Ὃς εἰσελθὼν καὶ τὰ δόξαντα αὐτῷ εἰς ἔργον τῇ τοῦ Θεοῦ χάριτι προαγαγών, κατεσκεύασεν ἱερὰ σκεύη καὶ σίγνον τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ σεπτὰς εἰκόνας καὶ περιηργυρωμένον εὐαγγέλιον καὶ ἄλλα τινὰ κατακοσμοῦντα πᾶσαν τὴν ἐκκλησίαν. Καὶ ταῦτα ποιήσας προέπεμψε μετὰ τῶν συνόντων αὐτῷ ἀδελφῶν ἐν τῇ μονῇ, κἀκεῖνος ὑπελείφθη διά τινας χρείας ἐν τῇ πόλει. Χρονίζοντι δὲ ἐκεῖσε συνέβη αὐτῷ δυσεντερικῇ νόσῳ περιπεσεῖν· ὅστις μετὰ τοῦ συνόντος αὐτῷ ἀδελφοῦ τῷ σεπτεμβρίῳ μηνὶ τῆς πόλεως ἀπάρας διήνυε τὴν ἐπὶ τὴν αὐτοῦ μονὴν ἄγουσαν ὁδόν. Φθάσας δὲ τὸ Ἀμόριον, τέλει τοῦ βίου ἐχρήσατο τῇ εἰκοστῇ ἑβδόμῃ τοῦ αὐτοῦ μηνὸς καὶ προθάπτεται ἔν τινι σεβασμίῳ οἴκῳ τῆς πόλεως. Ἐνιαυσιαίου δὲ χρόνου παρῳχηκότος, οἱ τῆς μονῆς πατέρες, μὴ ἀμνημονήσαντες τῶν πάλαι αὐτοῦ ἀγώνων καὶ ἱδρώτων, ἠβουλήθησαν ἀνακομίσαι αὐτοῦ τὸ λείψανον. Οἳ καὶ παραγενόμενοι ἐν ᾧ κατέκειτο τόπῳ καὶ τὴν τούτου θήκην ἀνοίξαντες, εὗρον τὸ τίμιον αὐτοῦ σῶμα σῶον καὶ ἀκέραιον, θείαν εὐωδίαν πνέον· ὅπερ μετὰ χαρᾶς ἀνελόμενοι ἀνεκόμισαν ἐν τῇ αὐτοῦ μονῇ· καὶ ἰδόντες πάντες οὕτως ἀδιάλυτον καὶ ἀσινές, αἶνον ἔδωκαν τῷ Θεῷ, τῷ πρὸ τῆς κοινῆς ἀναστάσεως ἀφθαρσίᾳ τιμήσαντι τοὺς ἑαυτοῦ θεράποντας, καὶ κατέθηκαν αὐτὸ ἐν τῷ νάρθηκι τῆς αὐτόθι ἁγιωτάτης ἐκκλησίας τῷ εὐωνύμῳ μέρει, ἥτις ἐστὶν ἐπ᾽ ὀνόματι τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ.

21 octobre[10] :

Mémoire de saint Iakôbos, économe du monastère du Christ Sauveur de Bathys Rhyax, originaire de la deuxième province de Cappadoce.

Καὶ μνήμη τοῦ ὁσίου Ἰακώβου τοῦ γενομένου οἰκονόμου τῆς μονῆς τοῦ σωτῆρος Χριστοῦ τοῦ Βαθέος Ῥύακος· ὃς ὥρμητο ἐκ τῆς δευτέρας τῶν Καππαδοκῶν ἐπαρχίας.

9. δυναμὴν ἐν ται εἰσόδοις καὶ ἐξόδοις ὠκοδόμισεν Fa.
10. *SynCP*, 21 octobre, 4, col. 154.

13 janvier[11] :

Le même jour dédicace [de l'église] du saint prophète Élie du monastère de Bathyrrhyax.

Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ τὰ ἐγκαίνια τοῦ ἁγίου προφήτου Ἠλιοῦ τῆς μονῆς τοῦ Βαθυρρύακος.

1er juillet[12] :

[Mémoire de] Basile le fondateur du monastère de Bathys Rhyax.

Βασιλείου τοῦ συστησαμένου τὴν μονὴν τοῦ Βαθέως Ῥύακος.

Le monastère de Bathys Rhyax n'est localisé dans aucune des notices. Le toponyme est suffisamment banal (« le profond ravin ») pour avoir posé problème. Il y a plus d'un siècle, Hippolyte Delehaye, sur la foi d'un contemporain, Tryphon Évangélidis, l'a situé en Bithynie, « à quarante milles de Constantinople », en rejetant l'idée que l'Amorion mentionné à la ligne 21 dans la notice du 27 septembre puisse être en Phrygie[13]. Or, en l'absence de tout autre site homonyme qui soit connu, rien n'autorise à refuser l'identification de l'Amorion de la notice avec l'Amorion de Phrygie. Raymond Janin a donc exclu la localisation en Bithynie proposée par Évangélidis et Delehaye[14]. On connaît deux lieux-dits nommés Bathys Rhyax, l'un en Anatolie orientale, l'autre aux environs immédiats de Constantinople. Le second, cité par Anne Comnène dans l'*Alexiade* pour avoir abrité un sanctuaire de saint Théodore[15], doit être écarté, puisque, comme je viens de le rappeler, la notice précise qu'Ignace, pour retourner à son monastère depuis Constantinople, fit halte à Amorion. En revanche,

11. *Ibid.*, 13 janvier, 3, col. 390.
12. *Ibid.*, 1er juillet, Synaxaria selecta : Mv, col. 793.
13. Delehaye, Le Synaxaire de Sirmond (cité n. 3), p. 415-417, ici p. 416. Delehaye regrette que sa « source » (T. Évangélidès, Περί τινων ἀρχαιοτάτων βυζαντινῶν μονῶν ἐν Βιθυνίᾳ, *Sôtèr* 12, 1889, p. 275-281, ici p. 276) ne cite pas ses propres sources. Une autre localisation en Bithynie a été proposée par B. Menthon, *L'Olympe de Bithynie. Ses saints, ses couvents, ses sites*, Paris 1935, p. 28-30. Les raisons de la localisation ne sont pas explicitées. Aucun autre Amorion ne nous est connu (ni n'est signalé dans le dictionnaire de Pauly-Wissowa).
14. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique)* (Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin 2), Paris 1975, p. 141 et n. 1.
15. Anne Comnène, *Alexiade. Règne de l'empereur Alexis I Comnène (1081-1118)*. 2, *Livres V-X*, éd. et trad. B. Leib (Collection byzantine), Paris 1943, VIII, III 1, p. 133, l. 14-19 (à l'occasion de la guerre contre les Scythes de 1091). Voir A. Külzer, *Ostthrakien (Eurōpē)* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 369. TIB 12), Vienne 2008, p. 282-283 ; A. Kyriakidès-Néroutsos, Μολυβδόβουλλον Ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Βαθυρρυακίτου, *Hellenika* 17, 1958-1959, p. 179-188 ; C. Walter, Saint Theodore and the Dragon, dans *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, éd. C. Entwistle, Oxford 2003, p. 95-106.

et pour cette même raison, on peut identifier le Bathys Rhyax du Synaxaire avec le lieu-dit homonyme mentionné en 872, à l'occasion de la victoire remportée par les armées du thème de Charsianon et du thème des Arméniaques contre Chrysocheir. Ce fut au cours de cette bataille que le chef paulicien fut tué[16]. Parce que Bathys Rhyax est mentionné dans un appendice du *Livre des cérémonies* qui dresse une liste des *aplekta* de l'Empire, les historiens en ont fait un *aplekton*, soit une base militaire. Cet appendice a été discuté à plusieurs reprises, en particulier par Anthony Bryer, George Huxley et John Haldon, ce dernier soulignant le caractère confus et composite de la liste. Aucun n'a relevé que Bathys Rhyax n'était pas inclus dans la liste initiale des *aplekta* ; il n'est cité que dans un second temps, en lieu et place de Dazimôn[17]. Il pourrait s'agir d'une simple allusion aux événements de 872[18]. Aussi cet appendice du *Livre des cérémonies* ne constitue-t-il pas nécessairement un témoignage supplémentaire sur le lieu-dit en question.

Le monastère aurait donc été situé en Anatolie orientale, aux frontières des thèmes des Arméniaques et du Charsianon. Bathys Rhyax a été localisé avec précision par William Ramsay, puis par Friedrich Hild, à 28 kilomètres au nord nord-ouest de Sébastée au carrefour de deux routes (soit à moins de 200 kilomètres au nord de Césarée

16. Voir F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (Österreischische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 149. TIB 2), Vienne 1981, p. 157-158. Génésios, *Basileiai*, éd. A. Lesmueller-Werner et I. Thurn (CFHB 14), Berlin – New York 1978, IV 36-37, p. 86-88. *Vie de Basile*, 41-42, dans *Chronographiae quae Theophanis continuati nomine fertur liber quo Vita Basilii imperatoris amplectitur*, éd. I. Ševčenko (CFHB 42), Berlin – Boston 2011, p. 150-154. *Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum*, éd. H. Thurn (CFHB 5), Berlin 1973, p. 138-140 ; *Empereurs de Constantinople*, trad. B. Flusin et annot. J.-C. Cheynet (Réalités byzantines 8), Paris 2003, p. 118-119. Reconstitution des événements dans P. Lemerle, L'histoire des Pauliciens d'Asie Mineure d'après les sources grecques, *TM* 5, 1973, p. 96-103.

17. *Constantine Porphyrogenitus, Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, éd. et trad. J. F. Haldon (CFHB 28), Vienne 1990, p. 62-65, p. 80-81 (texte grec et traduction), p. 155-157 (notes). Sur l'acception du terme, voir *ibid.*, p. 155 (« [t]he term has two basic meanings, that of an ordinary military camp or marching camp; and of an imperial [and permanent] field camp »). Sur le texte en question et les *aplekta*, voir G. Huxley, A List of aplekta, *GRBS* 16, 1975, p. 87-93. La modification introduite dans la traduction de Haldon par Ann Moffatt et Maxeme Tall n'est pas justifiée (voici leur traduction dans *Constantine Porphyrogennetos, The Book of Ceremonies*, Canberra 2012, t. 1, p. 445 : « That the thematic armies of the Armeniakoi should assemble at Tephrike, <if proceeding> to Bathys Rhyax »). Haldon présente ce court texte comme une compilation de notes sur les *aplekta*. La mention de Bathys Rhyax pose doublement problème : elle n'est pas annoncée dans le titre, le texte est sans doute corrompu. Cette mention n'a de sens que par rapport à la campagne conduite par les troupes byzantines contre Chrysocheir qui aboutit à la mort de ce dernier (voir note précédente).

18. Hild et Restle, *Kappadokien* (cité n. 16), p. 157-158. L'emploi par Bryer du terme de Bathys Rhyax pour qualifier le lieu d'hivernage des troupes d'Héraclius en 625 a été repris systématiquement, en particulier dans le volume de la Tabula Imperii Byzantini consacré à la Cappadoce, alors qu'il ne s'agit que d'une supputation. Rien ne prouve que l'*aplekton* de Bathys Rhyax existait dès le VIIe siècle, voir T. S. Brown, A. Bryer et D. Winfield, Cities of Heraclius, *BMGS* 4, 1978, p. 15-22.

de Cappadoce)[19]. Encore faut-il souligner que cette localisation est hypothétique. Elle a été proposée à la suite de l'examen des itinéraires, pourtant mal connus, de la campagne militaire de 872 ; Bryer fait d'ailleurs une autre proposition, elle aussi hypothétique[20]. S'il est hasardeux de situer avec précision le lieu en question, le contexte régional, à savoir les confins des deux thèmes, apparaît avec assez de clarté. Ce contexte pourrait être confirmé par l'origine des premiers higoumènes et de l'économe du monastère, la Cappadoce Seconde et la Lycaonie, mais l'on ne doit sous-estimer ni la mobilité des moines ni l'existence de réseaux monastiques.

Si Delehaye a tenté de localiser le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax, c'est qu'il n'a pas manqué de relever l'importance et la singularité des notices qui le concernent. En évoquant aux lignes 10-13 la révolte de Bardas Sklèros, la notice du 27 septembre livre un *terminus post quem* pour les recensions du Synaxaire de Constantinople auxquelles elle appartient[21]. La deuxième caractéristique qui a intéressé le bollandiste est la suivante : les higoumènes du seul monastère de Bathys Rhyax sont commémorés, de manière répétée, dans le Synaxaire. La série est unique. Alors que d'autres monastères sont mentionnés à plusieurs reprises, ils le sont de manière incidente. Delehaye, qui localisait le monastère du Sauveur en Bithynie, non loin de Constantinople, en a déduit qu'« aucun autre monastère ne présente autant d'indices comme lieu d'origine de notre synaxaire que celui qui portait le nom de τοῦ Βαθέως Ῥύακος »[22]. Dans l'introduction à son édition du Synaxaire, publiée sept ans après son article, tout en réitérant son hypothèse, il se montre encore plus prudent : c'est une hypothèse vraisemblable, et non certaine, faute de tout indice complémentaire[23].

A priori il est légitime de lier, comme le fait Delehaye, l'introduction de ces notices dédiées aux higoumènes et économe de Bathys Rhyax à une copie du Synaxaire, effectuée

19. En ce cas, la route de Constantinople à Amorion n'est pas la plus directe pour gagner le monastère. La localisation est déduite uniquement de la consigne du domestique des scholes aux deux stratèges : observer si les troupes de Chrysocheir gagnent le Charsianon ou les Arméniaques (voir *supra* n. 16). Les autres toponymes cités à cette occasion – Siborion et Agranai – ne sont pas localisés avec plus d'assurance. En revanche le paysage est décrit comme accidenté et sylvestre. L'auteur de la *Vie de Basile* est moins précis : le domestique des scholes se contente de demander aux deux stratèges de surveiller les mouvements des troupes des Pauliciens en territoire romain. W. Ramsay, *The Historical Geography of Asia Minor*, Londres 1890 (rééd. Amsterdam 1962), p. 220, 266 ; F. Hild, *Das byzantinische Strassensystem in Kappadokien* (Veröffentlichungen der Kommission für die Tabula Imperii Byzantini 2), Vienne 1977, p. 109.

20. Le texte de la *Continuation de Théophane* (cité n. 16) est très imprécis.

21. Il en signale un autre, la mention de la dormition du patriarche Nicolas Chrysobergès (mort en 995) : *SynCP*, 16 décembre, 6, col. 314. Voir *infra*.

22. Delehaye, Le Synaxaire de Sirmond (cité n. 3), p. 417. *Ibid.*, p. 414-415 : « Le livre était certainement destiné à un des sanctuaires de Constantinople ou à une église des environs, dont le service religieux suivait l'usage de la capitale [...] Quel est le lieu d'origine de la compilation ? Dans quel monastère de Constantinople ou de la banlieue a-t-elle été exécutée ? »

23. *SynCP*, p. VII.

dans le monastère en question[24]. Aucune de ces notices n'est présente dans le manuscrit Sainte-Croix n°40, de Jérusalem[25] – d'ailleurs il n'est pas assuré que le monastère ait été fondé au milieu du xe siècle puisqu'Ignace n'en était que le quatrième higoumène au moment de la révolte de Bardas Sklèros. Elles sont également absentes du ménologe de Basile II (le *Vaticanus gr.* 1613), un Synaxaire de Constantinople richement enluminé à l'intention de l'empereur, et de l'ensemble de la recension de celui-ci. Elles ne sont incluses, en totalité ou pour partie, que dans les recensions F*, S* et M*.

La tradition manuscrite des notices concernant le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax

Nom	Date	F*	S*	M*	Statut	Origine	Notice
Pierre	7 septembre	Fb	S, Sa	om.	2e higoumène	Cappadoce II	Brève
Luc	7 septembre	Fb	S, Sa	om.	3e higoumène	Lycaonie	Brève
Ignace	27 septembre	F, Fa	S, Sa	M, Mv	4e higoumène	Cappadoce II	Longue
Iakôbos	21 octobre	F, Fa	S, Sa	om.	économe	Cappadoce II	Brève
Dédicace de l'église d'Élie	13 janvier	om.	S, Sa	Mv			Brève
Basile	1er juillet		om.	Mv	fondateur		Brève

F : *Laurentianus*, San Marco 787 (un Synaxaire semestriel, de septembre à février, copié en 1049/1050 par le moine Sabas du monastère de la Théotokos de Kalamion)[26].

Fa : *Parisinus gr.* 1590 (un Synaxaire semestriel, de septembre à février, copié en 1062/1063)[27].

Fb : *Parisinus gr.* 1592 (un Synaxaire semestriel, de septembre à février, copié au XIIe siècle)[28].

S (= Synaxaire de Sirmond) : *Berolinensis Phillipp.* 1622 (un Synaxaire annuel, copié au XIIe siècle)[29].

24. À ma connaissance, il s'agit de l'un des deux seuls économes commémorés dans le Synaxaire de Constantinople (du moins dans la recension S*). Le 9 janvier est célébrée la mémoire de Markianos, prêtre et économe de la Grande Église pendant le règne de Marcien et Pulchérie ; sa notice mentionne ses différentes fondations, voir *SynCP*, 9 janvier, 2, col. 379-380.

25. Sur la recension H*, voir J. MATEOS, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix, n° 40, xe siècle* (OCP 165-166), Rome 1962-1963, et J. NORET, Un nouveau manuscrit important pour l'histoire du synaxaire, *AnBoll* 87, 1969, p. 90.

26. *SynCP*, p. XX-XXI. Voir *infra*.

27. *Ibid.*, p. XXI-XXII. Voir *infra* et MATEOS, *Le Typicon de la Grande Église* (cité n. 19), t. 1, p. V : comme il n'était pas destiné à l'usage d'une église de Constantinople, il omet presque toutes les indications topographiques de la capitale. Voir aussi A. LUZZI, Il semestre estivo della recensione H* del Sinassario di Costantinopoli, dans ID., *Studi sul Sinassario di Costantinopoli*, Rome 1995, p. 7-8.

28. *SynCP*, p. XXII.

29. *Ibid.*, p. VI-VIII. DELEHAYE, Le Synaxaire de Sirmond (cité n. 3), p. 396-434.

Sa : *Parisinus gr.* 2485 (un Synaxaire semestriel, de septembre à février, copié au XIIe siècle)[30].

M : *Parisinus gr.* 1582 (un Synaxaire semestriel, de septembre à février, copié au XIVe siècle)[31].

Mv : Ménées de Venise[32].

Alors que les cinq notices brèves sont quasi identiques d'un manuscrit à l'autre, en revanche la notice longue concernant Ignace est tronquée dans le *Laurentianus*, San Marco 787 (F). On lit aux lignes 15-18 du folio 28v : Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ/ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰγνατίου δ´ ἡγου/μένου τῆς μονῆς τοῦ Σωτῆρος τοῦ λεγομένου Βα/θεοσρύακος· οὗτος ὑπῆρχεν ἐκ τῆς β´ Κιλικῶν. La notice est interrompue, suit la première notice du jour suivant, le 28 septembre, dédiée à Charitôn. Qui plus est, le dernier terme de la notice d'Ignace, celui de Κιλικῶν, a été ajouté dans la marge par une main sans doute différente, tandis que le β qui précède semble avoir été gratté. On suppose que le folio qui suivait a été perdu, que la dernière phrase a été modifiée et complétée ultérieurement. Le texte, en revanche, est conservé dans son intégralité dans le *Parisinus gr.* 1590 (Fa)[33].

Si l'on sait que le Synaxaire a été élaboré à l'initiative de l'empereur Constantin VII, on ignore par qui et dans quelles circonstances il fut enrichi au cours du siècle suivant. L'a-t-il été dans le cadre du Palais ou dans les monastères où il a pu être copié, à Constantinople ou en province ? Sur la foi de notes marginales ou de souscriptions, Delehaye signale plusieurs exemples de Synaxaires copiés dans des monastères. Doit-on pour autant en déduire qu'à l'occasion de ces copies le Synaxaire ait pu être remanié et adapté au contexte local ? C'est ainsi que pourrait être interprétée la diversité de ses recensions. Il est encore aujourd'hui impossible de donner une réponse à cette question très générale. Dans son étude sur les calendriers byzantins en vers, Jean Darrouzès souligne la fidélité remarquable de leurs auteurs à une liste commune et presque invariable des saints vénérés dans l'Église de Constantinople. Il en conclut qu'« un fort courant de tradition impose à ces compilations un ordre et des limites qui réduisent à peu de choses l'inspiration privée, les préférences individuelles et locales »[34]. Andrea Luzzi suppose certes que l'archétype de la recension C* du Synaxaire, composée exclusivement de manuscrits d'Italie du Sud, a été produit à Rossano de Calabre et non importé de Constantinople, mais il précise bien que le standard reste métropolitain. Les signalements des saints italo-grecs sont faits en marge (à une exception près)[35].

30. *SynCP*, p. VIII-IX : Sa diffère fort peu de S, il présente quelques mises à jour.

31. *Ibid.*, p. XXXVIII-XL. Voir *ibid.*, p. LVI.

32. *Ibid.*, p. XLVI.

33. Voir l'édition du *Synaxaire de Constantinople* qui en signale les variantes par rapport au Synaxaire de Sirmond.

34. J. DARROUZÈS, Les calendriers byzantins en vers, *REB* 16, 1958, p. 83-84.

35. LUZZI, Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople (cité n. 3), p. 203 : « The archetype of C* was, in all likehood, produced in the same region (possibly Rossano in Calabria) and was not

Des notices signalant le monastère de Bathys Rhyax, peut-on conclure que le Synaxaire ait été modifié à son instigation par l'introduction de nouvelles commémorations ?

Premièrement, il n'est pas assuré que les six notices concernant Bathys Rhyax aient été introduites au même moment et en une seule fois dans le Synaxaire. Si l'on considère les entrées dans les trois différentes recensions, on en déduit assez aisément que les notices consacrées à Ignace et Iakôbos constituent les notices initiales. Les deux dernières – la dédicace de l'église d'Élie et la mention du fondateur Basile – ont dû être ajoutées ultérieurement. N'apparaissant que dans les recensions S* et M* ou M*, elles sont sans doute extraites de la troisième notice, la plus longue, qui, à la fois, cite, à la ligne 4, « le divin Basile » comme fondateur du monastère et mentionne, à la ligne 9, la dédicace de l'église d'Élie (par l'higoumène Ignace). On admet que le Synaxaire s'est enrichi, pour partie, suivant un processus interne. Certains saints peuvent y être célébrés à plusieurs reprises, collectivement, puis individuellement. Les cas des notices dédiées à Pierre et Luc, les deux prédécesseurs de l'higoumène Ignace, sont moins clairs, puisqu'ils sont introduits dans le *Parisinus gr.* 1592 (Fb) mais ni dans le *Laurentianus*, San Marco 787 (F) ni dans le *Parisinus gr.* 1590 (Fa), les manuscrits les plus anciens. Si l'on ne peut supposer cette fois que le Synaxaire s'est enrichi suivant un processus interne, puisque ni Pierre ni Luc ne sont mentionnés dans la notice dédiée à Ignace, on peut concevoir qu'il l'a été de manière externe, à savoir que les synaxaristes ont emprunté ces notices au dossier hagiographique d'Ignace. Le synaxaire de ce dernier fait d'ailleurs allusion, au moment où il évoque la nomination du saint comme higoumène, aux « pères du monastère décédés dans le Christ »[36]. D'autres séries, empruntées à une seule et même source, ont été introduites de manière progressive, et non en une seule fois, dans le Synaxaire de Constantinople. C'est le cas, en particulier, des ascètes de l'*Histoire Philothée* de Théodoret de Cyr[37]. Remarquons que Pierre et Luc sont insérés suivant un ordre calendaire qui respecte la chronologie des higouménats du monastère. L'absence dans le *Parisinus gr.* 1592 (Fb) des notices dédiées à Ignace et Iakôbos pourrait poser problème, mais Delehaye signale l'omission de la célébration du 27 septembre (mention *deest*) dans un manuscrit qui est décrit comme étant de mauvaise qualité.

imported from the capital although the list of saints that figures therein is standard metropolitan. Only in the margins of some *Synaxaria* C* have brief notices of commemoration related to local Greek-Italian saints been added. But nearly all these short announcements were inserted at a later period than that of their original transcription. » Voir aussi M. Stelladoro, Il Vaticanus graecus 2095. Un nuovo testimone della Famiglia F del Sinassario Costantinopolitano, *AnBoll* 110, 1992, p. 61-65, en particulier p. 61 ; A. Luzzi, Status quaestionis sui Sinassari italogreci, dans *Histoire et culture dans l'Italie byzantine : acquis et nouvelles recherches*, éd. A. Jacob, J.-M. Martin et G. Noyé (CEFR 363), Rome 2006, p. 155-175, ici p. 170, n. 54.

36. Je remercie Vincent Déroche d'avoir attiré mon attention sur ce point.

37. A. Luzzi, Osservazioni sull'introduzione nel Sinassario costantinopolitano della commemorazione degli asceti di Teodoreto di Cirro, *RSBN* N.S. 45, 2008, p. 179-190.

Deuxième raison qui conduit à douter de l'attribution au monastère de Bathys Rhyax de l'archétype des recensions en question, la présence, au sein de ces dernières, d'autres notices consacrées à des moines du Xe siècle[38]. Au moins sept saints ayant vécu au Xe siècle sont commémorés dans le Synaxaire de Constantinople[39] : par ordre d'entrée dans le calendrier, l'ermite italo-grec Fantin le Jeune[40], Luc le Stylite (mort en 979)[41], un moine du Latros, Paul le Jeune[42], le patriarche de Constantinople Nicolas Chrysobergès (mort en 991)[43], un néomartyr des Arabes nommé Dounalè[44], un autre patriarche de Constantinople, Polyeucte (mort en 970)[45], Luc le Stirite (mort en 953)[46]. La tradition manuscrite des notices de plusieurs d'entre eux est similaire à celle des synaxaires d'Ignace et Iakôbos. Ils sont en effet célébrés dans le *Laurentianus*, San Marco 787 (F) et le *Parisinus gr.* 1590 (Fa) ainsi que dans le Synaxaire de Sirmond. Les modalités de la distribution des notices apparaissent d'ailleurs avec assez de clarté : les notices brèves (à une exception près, Iakôbos) sont omises dans le *Laurentianus*, San Marco 787 (F) et le *Parisinus gr.* 1590 (Fa), elles sont intégrées en revanche dans la recension S*. Ignace aurait donc été célébré dans le Synaxaire de Constantinople comme d'autres saints du Xe siècle l'ont été, même si seul le monastère de Bathys Rhyax est évoqué à plusieurs reprises dans le Synaxaire. En effet, pour aucun des sept saints ayant vécu au Xe siècle qui sont commémorés il n'est fait deux fois mention dans le Synaxaire de Constantinople de leur institution. Dans le cas de Luc le Stirite, dont la Vie a été conservée, le monastère d'Hosios Loukas, fondé après la mort du saint en 953, n'est pas même signalé dans la notice du saint[47]. Quant au monastère dit d'Eutropios, auquel la notice dédiée à Luc le Stylite fait allusion, il n'est pas cité une seconde fois[48].

38. De surcroît, E. Follieri, dans *La Vita di san Fantino il Giovane. Introduzione, testo greco, traduzione, commentario e indici* (Subsidia hagiographica 77), Bruxelles 1993, p. 303, n. 56, signale que le *Laurentianus*, San Marco 787 est le plus ancien témoin des notices dédiées à Pierre d'Atroa (d'après V. Laurent, *La Vie merveilleuse de saint Pierre d'Atroa († 837)* [Subsidia hagiographica 29], Bruxelles 1956, p. 51-52) et à Zôtikos de Constantinople (du moins dans le cas de la notice longue). Elle mentionne aussi les Pères de l'*Histoire Philothée*, mais Andrea Luzzi a montré depuis que c'est inexact (voir *supra* n. 35).

39. Je ne tiens pas compte des cas de Georges Néophanès, un ascète itinérant célébré le 11 mars, et d'Athanasios de Corinthe, mort sous Basile II et Constantin VIII et commémoré le 5 mai, puisque les Synaxaires qui nous intéressent ne comprennent que le premier semestre. Voir *SynCP*, 11 mars, 4, col. 530 ; 5 mai, 3, col. 660.

40. *Ibid.*, 14 novembre, 5, col. 224.

41. *Ibid.*, 11 décembre, 6, col. 301-304.

42. *Ibid.*, 15 décembre, 3, col. 312.

43. *Ibid.*, 16 décembre, 6, col. 314 : « Dormition de Nicolas Chrysobergès, patriarche de Constantinople ».

44. *Ibid.*, 17 décembre, 3, col. 320-322.

45. *Ibid.*, 5 février, 5, col. 446 : « Mémoire de notre saint père Polyeucte le Jeune évêque de Constantinople ».

46. *Ibid.*, 7 février, 2, col. 449-450.

47. Voir *PmbZ*, n° 24762.

48. Le monastère de Bassianos où sont déposées les reliques de Luc le Stylite n'est pas mentionné dans la notice.

La tradition manuscrite des notices concernant des saints du xe siècle dans les recensions F* et S*

Saint	Date	Manuscrits	Notice
Fantin le Jeune	14 nov.	F, Fa, S, Sa	Longue
Luc le Stylite	11 déc.	F, Fa, S, Sa	Longue
Paul le Jeune	15 déc.	S, Sa	Brève
Nicolas Chrysobergès	16 déc.	S, Sa	Brève
Dounalè	17 déc.	F, Fa, Fb, S, Sa	Longue
Polyeucte	5 févr.	S, Sa	Brève
Luc le Stirite	7 févr.	F, Fa, S, Sa	Longue

Enfin, la position du monastère de Bathys Rhyax au moment de la révolte de Bardas Sklèros suggère une autre explication à l'introduction, dans le Synaxaire, des notices commémorant l'higoumène Ignace et ses prédécesseurs. Né en Cappadoce Seconde, ayant vécu sous les empereurs Nicéphore II Phocas et Jean Ier Tzimiskès[49], Ignace entra au monastère dès son plus jeune âge[50]. Il en fut higoumène au moment de la révolte de Bardas Sklèros, à laquelle il s'opposa. Une fois la révolte éteinte, il se rendit à Constantinople pour y acquérir des objets liturgiques[51]. Sur le chemin du retour, il décéda à Amorion. Lors de la translation de sa dépouille un an après, les moines de son monastère découvrirent l'incorruptibilité de son corps. Le culte d'Ignace de Bathys Rhyax n'est connu que par cette notice longue du Synaxaire; celle-ci n'en laisse pas moins supposer, au vu des détails qui sont donnés, qu'une Vie, aujourd'hui perdue, lui a été dédiée, une Vie qui, sans doute, a été composée au sein du monastère[52]. Il est probable qu'elle mentionnait en effet les higoumènes qui ont précédé Ignace, puisque le synaxaire de celui-ci y fait allusion à la ligne **, comme je l'ai déjà signalé. Les quelques informations que livre la notice sur la révolte de Bardas Sklèros, duc de Mésopotamie, ne contredisent pas ce que nous en savons grâce

49. La mention des deux empereurs est approximative. Ignace ne peut être né sous le règne de Nicéphore Phocas, soit au plus tôt en 963; en ce cas il aurait été higoumène dès l'âge de seize ans, voire treize.

50. Aucune notice ne le concerne dans *PmbZ*.

51. Sur les objets liturgiques, voir A.-M. TALBOT, Byzantine Monasticism and the Liturgical Arts, dans *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, éd. O. Z. Pevny, New York 2000, p. 29. Autre exemple d'higoumène s'approvisionnant à Constantinople en objets liturgiques, sous le patriarche Alexis Stoudite, dans la Vie de Jean Xénos, voir H. DELEHAYE, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*, Bruxelles 1921, p. 188-196, ici p. 194, l. 23-25, où il est question de « vaisselle sacrée, de livres et de saintes images ». Je remercie Benoît Cantet de m'avoir signalé ce passage.

52. En effet, c'est le plus souvent le monastère dont relève le saint qui décide la rédaction de sa Vie.

aux chroniques[53]. Après avoir éclaté en Haute-Mésopotamie, la révolte gagna l'Anatolie orientale et centrale, sans pour autant faire basculer une cité comme Césarée. Il semble en effet que la métropole de Cappadoce soit demeurée aux mains des partisans de l'empereur, alors que des batailles importantes ont eu lieu dans la région en 978/979[54]. Enfin, les chroniqueurs, comme le synaxariste, mentionnent la nomination d'archontes par Sklèros. Ignace décida, après que la révolte fut réprimée et que Bardas Sklèros se fut enfui en territoire musulman, de se rendre à Constantinople pour y acheter des objets liturgiques. Ce fut sans doute aussi l'occasion de rappeler ou de réaffirmer à Basile II sa loyauté et celle de son monastère pendant l'une des plus importantes révoltes qui mit en péril l'autorité de l'empereur de 976 à 979. La Vie pourrait valoir comme apologie du monastère, dont le rôle et la position pendant la révolte ont pu être plus équivoques que ne le laisse supposer la notice, ou, au contraire, comme célébration de la loyauté des moines de Bathys Rhyax envers l'empereur. Il est assez remarquable que l'higoumène ne se distingue que par ses différentes fondations ecclésiales au profit de sa communauté et que par son opposition au rebelle. On sait que le monastère d'Iviron fut fondé après la défaite de Sklèros en raison du rôle que Tornikios, alors retiré à Lavra, joua dans les négociations conduites par l'empereur avec le prince du Tao, David[55]. Aussi n'est-il peut-être pas nécessaire de justifier la commémoration des higoumènes du monastère du Sauveur par l'existence d'un lien personnel du synaxariste avec l'institution en question. La commémoration, dans le Synaxaire de Constantinople, de son quatrième higoumène peut avoir été décidée à Constantinople, aux lendemains de la révolte de Bardas Sklèros, sous le règne de l'empereur Basile II et avec l'accord de ce dernier, à la faveur des relations que le monastère a entretenues avec le Palais et la Ville[56].

53. On peut exclure la révolte de 987-989, concomitante de celle de Bardas Phocas (et liée à celle-ci), puisque la notice fait allusion au départ de Bardas Sklèros (c'est-à-dire à sa fuite dans le califat). Sur la révolte de Bardas Sklèros en 976-979, voir J.-C. CHEYNET, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)* (Byzantina Sorbonensia 9), Paris 1990, p. 27-29, 329-333; C. HOLMES, *Basil II and the Governance of the Empire (976-1025)* (Oxford Studies in Byzantium), Oxford 2005, p. 240-298, ici p. 241-243; pour le récit des événements, voir *ibid.*, p. 450-457. Sur Bardas Sklèros, voir W. SEIBT, *Die Skleroi. Eine prosopographisch-sigillographische Studie* (Byzantina Vindobonensia 9), Vienne 1976, p. 29-58; *PmbZ* n° 20785. Dans aucune des trois premières études il n'est fait mention de cette notice du Synaxaire.

54. Voir HOLMES, *Basil II* (cité n. 53), p. 453-454.

55. B. MARTIN-HISARD, La Vie de Jean et Euthyme et le statut du monastère ibère sur l'Athos, *REB* 49, 1991, 12, p. 89-92 (mission de Tornikios dans le Caucase), p. 92, l. 244-247 et n. 40: « Et les pieux rois, en raison des éminents services rendus et des hauts faits accomplis, leur confirmèrent par chrysobulle tous les *agridia* et domaines qu'ils voulaient, lesquels sont fort nombreux et excellents, comme c'est le propre de cette région. » *Ibid.*, 83, p. 128-129, l. 1340-1343: « Grâce à l'appui des pieux rois grecs et à leurs donations au moment de la révolte de Sklèros, ils [Jean, Jean et Euthyme] [...] ont étendu [cette laure], ils l'ont enrichie et ils ont acquis pour elle des domaines, des monastères, des chrysobulles, comme cela est écrit plus haut. »

56. Dans tous les cas, l'introduction d'Ignace a eu lieu entre 979 et 1050, date de copie du *Laurentianus*, San Marco 787.

L'histoire des manuscrits peut-elle encore aider à éclairer la question ? Le *Laurentianus*, San Marco 787 a en particulier fait l'objet de quelque attention de la part des codicologues et paléographes. Son origine a été discutée à maintes reprises, puisque l'on ignore son lieu d'élaboration. Le colophon indique pourtant qu'il a été copié en 1049-1050 par le moine Sabas du monastère de la Théotokos τοῦ Καλαμίου[57]. Les commentateurs ont proposé tour à tour de localiser ce dernier en Palestine, à la suite de Siméon Vailhé qui l'identifiait avec le monastère τοῦ Καλαμῶνος[58], à Chypre[59], en Italie du Sud[60] ou en Asie Mineure. Cette dernière hypothèse, qui avait été suggérée par Darrouzès dès 1953, a été reprise par Janin et Ernst Gamillscheg, qui font du San Marco 787 un manuscrit de Bithynie[61], mais elle a été rejetée en dernier lieu par Irmgard Hutter. L'auteure fait valoir la singularité de celui-ci par rapport aux autres manuscrits qui ont été copiés en Bithynie. Elle évoque « its untidy, conservative script, the awkward layout of its title page, the clumsy interlace border », tous éléments qui pointent vers un lieu quelque part dans le monde méditerranéen,

57. *SynCP*, p. XX.

58. S. Vailhé, Les laures de saint Gérasime et de Calamon, *EO* 2, 1898-1899, p. 117-119.

59. P. Canart, Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIe siècle au milieu du XIIIe et le style palestino-chypriote 'epsilon', *Scrittura e Civiltà* 5, 1981, p. 17-76, ici p. 29-30, ici p. 29, n. 36 (repris dans Id., *Études de paléographie et de codicologie* [Studi e Testi 450-451], 2 vol., Città del Vaticano 2008, t. 1, p. 689-690). Pour l'auteur, une autre origine provinciale n'est pas exclue.

60. E. Follieri, Attività scrittoria calabrese nei secoli X-XI, dans *Calabria bizantina. Tradizione di pietà e tradizione scrittoria nella Calabria greca medievale*, Reggio Calabria 1983, p. 106 : « Non si sa invece si debba collocare nell'Italia greca, e dove esattamente, il monasterio di Santa Maria τοῦ Καλαμίου, dove un monaco Saba esegue, a metà del secolo (anni 1049-1050), un bel Sinassario contenente le notizie relative ai santi commemorati nella prima metà dell'anno bizantino (oggi *Laur. S. Marci* 787), che sembra presentare caratteristiche italogreche. » Voir aussi Luzzi, Status quaestionis sui Sinassari italogreci (cité n. 35), p. 166-168, ici p. 168, n. 49.

61. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins* (cité n. 14), p. 154-155. E. Gamillscheg, Handschriften aus Kleinasien (9.-12. Jahrhundert). Versuch einer paläographischen Charakterisierung, dans *Scritture, libri e testi nelle aree provinciale di Bisanzio. Atti del seminario di Erice (18-25 settembre 1988)*, éd. G. Cavallo, G. De Gregorio et M. Maniaci (Biblioteca del « Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia » 5), Spoleto 1991, p. 181-201 (repris dans Id., *Manuscripta Graeca. Studien zur Geschichte des griechischen Buches in Mittelalter & Renaissance* [Codices Manuscripti Supplementum 3], Purkersdorf 2010, V, p. 53-72, ici p. 54-56). L'auteur met en garde contre le présupposé que l'institution à laquelle le copiste appartient est nécessairement le lieu de copie du manuscrit. Il rapproche le San Marco 787 du *Petropolitanus* 217 achevé en juillet 1054 par Sergios de la laure d'Anémas sur l'Olympe bithynienne dans le monastère de la Théotokos τοῦ καλάμου. Ce dernier terme est attesté à plusieurs reprises : il est notamment employé dans la Vie de Luc le Stirite, pour désigner l'un des lieux où Luc se retira pendant trois ans, sans doute à l'est de Ioannitza, avant de se réfugier sur une île, voir *The Life and Miracles of Saint Luke of Steiris*, éd. et trad. C. L. Connor et W. R. Connor (The Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources 18), Brookline MA 1994, c. 48-49, p. 78-79. Il est associé au métoque Panagia Kalamiotissa, propriété du monastère d'Hosios Loukas (voir G. Da Costa-Louillet, Saints de Grèce aux VIIIe, IXe et Xe siècles, *Byz.* 31, 1961, p. 332-343, p. 339 et n. 2).

en Palestine ou à Chypre[62], en un mot, partout sauf à Constantinople et dans sa région. Il n'est donc pas exclu qu'il ait été copié en Anatolie orientale.

L'histoire du *Parisinus gr.* 1590 (Fa) est mieux connue. On sait en effet, grâce à des notes marginales (des obituaires), éditées par Delehaye, qu'il se trouvait à Chypre, au plus tard, au début du XIIe siècle[63]. Dans ce cas encore, il peut avoir été copié en Asie Mineure, puis, en raison des raids seldjoukides dans la région, apporté dans l'île. D'aucune manière il n'est possible toutefois de prouver que l'un ou l'autre des manuscrits de la recension F* ait été copié au monastère de Bathys Rhyax ou dans sa région, de justifier par un contexte local l'insertion de ces commémorations dans le Synaxaire de Constantinople. On ne connaît pas davantage l'origine du Synaxaire de Sirmond.

Contrairement à ce que supposait Delehaye (et à ce que j'escomptais en commençant mon étude du dossier), on ne peut faire du monastère du Sauveur de Bathys Rhyax un lieu de réélaboration, ni même de copie, du Synaxaire de Constantinople faute d'indices suffisants. On doit en rester à l'idée que le Synaxaire a été élaboré d'abord et avant tout à Constantinople entre le milieu du Xe siècle et le début du XIe siècle. Anna Lampadaridi a conclu son étude de la tradition de la Vie de Porphyre de Gaza sur l'hypothèse suivante : « On ne peut exclure que les diverses recensions du *Synax. CP* aient été élaborées dans un laps de temps très court et que, par conséquent, ce livre liturgique pourrait bien avoir évolué plus vite qu'on ne l'imaginait jusqu'à maintenant[64]. » Il ne s'agit pas d'écarter complètement l'idée que des notices nouvelles aient pu être ajoutées ultérieurement. À la date du 17 juillet la translation de Lazare le Galésiote, mort en 1054, est mentionnée dans le Synaxaire de Sirmond ainsi que dans un manuscrit de la recension des Ménées (Mc)[65]. Au 24 octobre, le Synaxaire de Sirmond célèbre la « Mémoire de notre saint père Nicéphore qui a fondé le monastère très vénérable dans le Charsianon ». Cette notice est également incluse dans le *Parisinus gr.* 2485 (Sa), sous le nom de Jean,

62. I. Hutter, Scriptoria in Bithynia, dans *Constantinople and Its Hinterland. Papers from the Twenty-seventh Symposium of Byzantine Studies, Oxford, April 1993*, éd. C. Mango et G. Dagron (Society for the Promotion of Byzantine Studies. Publications 3), Aldershot 1995, p. 379-396, ici p. 387, n. 27.

63. J. Darrouzès, Les manuscrits originaires de Chypre à la Bibliothèque nationale de Paris, *REB* 8, 1950 (repris dans Id., *Littérature et histoire des textes byzantins* [Variorum Reprints CS 10], Londres 1972, n° XI), p. 191 : « Le monastère de la Théotokos τῶν φορβίων, dont plusieurs higoumènes sont inscrits dans les marges de ce synaxaire, n'est autre que la Panagia Asinou, dont on connaît surtout les peintures datées de 1106. » Voir aussi C. Constantinides et R. Browning, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570* (Dumbarton Oaks Studies 30), Washington DC – Nicosie 1993, p. 49-54, qui suggèrent que le manuscrit, ayant été copié, en 1062/1063, à une date très proche de la fondation du monastère d'Asinou, est d'origine chypriote.

64. Lampadaridi, L'histoire de saint Porphyre de Gaza (cité n. 4), p. 246.

65. *SynCP*, 17 juillet, 3, col. 826 : « Le même jour, translation de la relique de saint Lazare de Galèsion », uniquement dans S et Mc.

et dans les Ménées, au 23 octobre[66]. Remarquons que le monastère, situé dans la même région que celui de Bathys Rhyax, n'est pas nommé, que ces notices sont brèves.

Si le monastère du Sauveur n'a pas procédé à une réécriture partielle du Synaxaire de Constantinople, il semble néanmoins avoir eu suffisamment d'importance au moment de la révolte de Bardas Sklèros pour que son higoumène Ignace soit commémoré dans le Synaxaire de Constantinople. L'existence, dans la seconde moitié du x[e] siècle, de ce monastère, qui renferma une double communauté et plusieurs sanctuaires et qui obtint la célébration de ses premiers higoumènes dans le calendrier liturgique de l'Église de Constantinople, interdit toute appréciation trop négative, et définitive, sur le monachisme en Anatolie orientale.

66. *Ibid.*, 24 octobre, 2, col. 162 : Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Νικηφόρου τοῦ συστησαμένου τὴν ἐν τῷ Χαρσιανῷ σεβασμιωτάτην μονήν. *Ibid.*, 23 octobre, Synaxaria selecta, col. 155-159.

THE *ACHEIROPOIETOS* THAT WASN'T THERE

Robert Ousterhout

Until the early 18[th] century, visitors to Ayasofya Camii in Constantinople could still see figural mosaics on the walls and vaults of the former church of Hagia Sophia, which centuries before had been converted into a mosque. It was only when a more conservative Islam came to the fore that it was deemed necessary to cover the images.[1] Thus the accounts of early visitors take on great significance for the details they documented before the mosaics were covered and before many of them were destroyed. Guillaume-Joseph Grelot recorded in detail the mosaics he saw in situ in 1672: the seraphim in the pendentives, the figures in the eastern arch, the Theotokos in the apse, the angels to either side, and what he calls "L'image de la face sacrée du Sauveur sur un voile de sainte Véronique" (the Holy Face on the Veil of Veronica) at the crown of the *bema* vault (fig. 1).[2] Unfortunately, he never discusses the mosaics in any detail and only mentions the Veronica in passing.

Regarding this image, Grelot must have meant the Mandylion, the miraculous face of Christ imprinted on a handkerchief, the famous relic of Edessa once kept in Pharos Chapel in the Great Palace and about which much has been written.[3] The Mandylion is represented in almost the same position in many late Byzantine churches, for example, the 14[th]-century

1. G. Necipoğlu, The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium, in *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, ed. R. Mark and A. Çakmak, Cambridge 1992, pp. 195–225; also C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington DC 1962; idem, Documentary Evidence on the Apse Mosaics of St. Sophia, *BZ* 47:2, 1954, pp. 395–402.

2. G.-J. Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, Paris 1680, pp. 95–164, image preceding p. 147, captions, pp. 147–148, brief mention, p. 152.

3. E. von Dobschütz, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende* (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 3), Leipzig 1899, pp. 102–196, 158*–249*; more recently, H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, pp. 208–215; P. Magdalino, L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople (vii[e]/viii[e]-xiii[e] siècles), in *Byzance et les reliques du Christ*, ed. J. Durand and B. Flusin (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies 17), Paris 2004, pp. 15–30, esp. pp. 18–19. There is now a veritable cottage industry on the Mandylion and miraculous images. See, among many others, H. Kessler and G. Wolf, eds. *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998; G. Wolf, C. Bozzo Dufour, and A. R. Calderoni Masetti, *Mandylion: Intorno al Sacro Volto da Bisanzio a Genova*, Milan 2004.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Fig. 1 – Interior of Hagia Sophia, looking east, with inset showing detail of the Veil of Veronica Engraving from Grelot, *Relation nouvelle*, 1680 (photo: Anne and Jerome Fisher Fine Arts Library, University of Pennsylvania, Gift of G. Holmes Perkins)



Fig. 2 – Detail, Mandylion, Thessalonike, St. Nicholas Orphanos (photo: C. Bakirtzis)

churches of St. Nicholas Orphanos in Thessalonike and of Christ in Veroia, where it appears above the apse, which is where the "Painter's Manual" of Dionysios of Fourna indicates it should be in a church decorative program (fig. 2).[4] Indeed, the Mandylion may have been displayed in this position in the Pharos Chapel, for that is where Robert de Clari claims to have seen it, suspended beneath the dome.[5]

The actual Mandylion was among the Byzantine relics from the Pharos Chapel ceded by Baldwin II to Louis IX in 1247. It was subsequently transported to the Sainte-Chapelle in Paris, where it was housed until the French Revolution.[6] One can suppose that Grelot, a French Catholic who dedicated his book to Louis XIV, may have known of its presence in the French royal chapel, although it was not often displayed. In fact, in the inventories of Sainte-Chapelle

4. S. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle 1999, pp. 68–77.

5. Robert de Clari, *The Conquest of Constantinople*, trans. R. H. McNeal, New York 2005, pp. 104–105; also V. Marinis and R. Ousterhout, "Grant us to share a place and lot with them:" Relics and the Byzantine Church Building (9th–15th Centuries), in *Saints and Sacred Matter*, ed. C. Hahn and H. Klein, Washington DC 2015, pp. 153–172.

6. P. Riant, *Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*, vol. 1, Geneva 1876, p. clxxxi.

from the end of the 16th century onward, the Mandylion is called the Véronique—that is, the miraculous image of Christ imprinted onto the veil of the devout woman of the same name.[7]

While the two images were often conflated, there is actually a very subtle visual difference between the Mandylion and the Veil of Veronica. To be sure, each bore the miraculous image of the face of Christ, and each could be called an *acheiropoietos*, an image not made by human hands. The Mandylion, however, was imprinted from a healthy, animate Christ. It might easily be mistaken for the Pantokrator, except for its lack of a body; it is simply a haloed head. By contrast, Veronica's veil was imprinted from a suffering Christ and often has drops of blood and a crown of thorns instead of a halo.[8] More significant is the difference in meaning. The Mandylion came to be associated with Christ's Incarnation, a theme more popular with an Orthodox audience, while the veil of Veronica represented Christ's Passion and sacrifice, that is, a theme more popular in the Catholic West. That said, it is indeed easy to conflate the two, and one may suspect Grelot of doing exactly that based on the Catholic image familiar to him. For simplicity's sake, the image Grelot saw is referred to here as the Mandylion.

Following Grelot, later scholars, for example, Antoniades in 1907, occasionally included the Mandylion in reconstructions of Hagia Sophia's decorative program.[9] On the other hand, Cornelius Loos, who recorded the interior of the mosque shortly after Grelot, left this area blank in his drawing.[10] Gaspare and Giuseppi Fossati, the brothers who documented the mosaics during their consolidation of the building in the 1840s, made no mention of it, nor did Wilhelm Salzenberg, whose reconstruction includes every other mosaic image that appears in Grelot's drawing.[11] When the Byzantine Institute of America uncovered the mosaics once and for all in the last century, they found only a solid field of gold tesserae where the Mandylion should have been (fig. 3). Thus Cyril Mango dismissed Grelot summarily, writing, "Grelot could not have seen a Veronica in the place indicated by him; the original mosaic is preserved in the crown of the *bema* arch and is plain gold."[12] The absent image is the cause of some puzzlement, for the plain gold mosaic field must be Byzantine, most likely dating from the original 6th-century decorative program, or at the very latest, the late 9th century, when the Virgin and archangels were installed. The plain gold field certainly could not postdate Grelot's visit, because the Ottomans did not use mosaic. In any case, what Grelot saw was at best a figment of his imagination—the *acheiropoietos* that wasn't there.

7. J. DURAND and M.-P. LAFFITTE, eds., *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, exh. cat., Paris 2001, pp. 70–71.
8. BELTING, *Likeness and Presence* (cited in n. 3), pp. 215–224.
9. E. M. ANTONIADES, *Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας*, Athens–Leipzig 1907–1909, 3 vols., reproduced in *Die Hagia Sophia in Istanbul: Bilder aus sechs Jahrhunderten und Gaspare Fossatis Restaurierung der Jahre 1847–1849*, ed. V. Hoffmann, Bern 1999, pp. 237–238 and fig. 84.
10. See C. MANGO, *Hagia Sophia: A Vision for Empires*, Istanbul 1997, pp. xxix–xxxi.
11. W. SALZENBERG, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*, Berlin 1855, pl. IX, reproduced in MANGO, *Hagia Sophia* (cited in n. 10), pp. x–xi.
12. MANGO, *Materials* (cited in n. 1), p. 127 n. 39.



Fig. 3 – Interior of Hagia Sophia, view into the eastern vaults (photo: R. Nelson)

It is easy enough to dismiss Grelot as mistaken, but more difficult to determine why he might have seen a miraculous image in a vault of Hagia Sophia or what predisposed him to think he saw the Veronica. His and other travel accounts provide some sense of the condition of the building at the time of his visit. With the extremely devout Ahmet I enthroned, around the period 1607–1609 the Pantokrator mosaic in the dome was either whitewashed or removed entirely and replaced by a Quranic inscription, and some of the figural images were covered with paint. Other images, however, perhaps less offensive to Islam, were left visible until the beginning of the 18th century, when all of them were suppressed, probably coinciding with the increasing claims of spiritual authority by the Ottoman sultans, who began to present themselves officially as caliphs.[13] Thus one can imagine Grelot seeing some images clearly while straining to make out others through a layer of paint or whitewash, possibly leading him to see beyond what was readily visible. Intriguingly, Domenico Hierosolimitano, a Jewish physician employed at Topkapı Palace at the end of the 16th century, described an actual veil suspended in front of the mosaic of the Theotokos in the apse, so it could not be

13. NECIPOĞLU, Life of an Imperial Monument (cited in n. 1), pp. 211–213.

seen from the prayer space below. It remained visible, however, from the gallery, from where Grelot made his drawings.[14] Neither Grelot nor Loos records a veil or curtain, and in both their images, the mosaic of the Theotokos is clearly visible.

Another consideration may be the increasingly fabulous character of Hagia Sophia, which rapidly accrued legends, miracle stories, and rewritten histories after the Ottoman conversion of the building in 1453. Indeed, Byzantine texts about Hagia Sophia after the 6th century tend toward mythologizing the building. Of the numerous writings concerning its history, the *Diegesis peri tes Hagias Sophias*, also known as the *Narratio*, probably first written in the 9th century, proved to be the most popular and the most enduring.[15] The text found a wide audience. It was translated into Latin, medieval Russian, Ottoman Turkish, Persian, and Modern Greek, and it forms the basis of almost all later "legendary" discussions of the building.[16] Elements of the *Diegesis* found their way into visitors' accounts of the city, most notably those of Russian pilgrims. A Greek copy, prepared at the behest of Fatih Mehmet II in 1474, is among the surviving imperial manuscripts in Topkapı.[17] Turkish and Persian versions appeared shortly thereafter, and these played a significant role in constructing the Ottoman-Islamic mythology of Hagia Sophia. Although the 6th-century descriptions by Procopius and Paul the Silentiary may be more factually correct, their lofty literary styles seem to have prevented them from significantly influencing popular knowledge.

At its simplest level, the *Diegesis* is full of great stories that were told throughout the Ottoman period and are still repeated today, among them the tale of the guardian angel appearing to the masons' apprentice and of Justinian's legendary exclamation—"Solomon, I have vanquished thee!"—at the dedication. These stories continue to be repeated because they reflect some basic truths, if not about the building then at least about the society in which they were written. It was, as Mango calls it, "another conceptual world in which reality has almost completely been supplanted by myth."[18] In its initial version, the *Diegesis* reflects the transformation of Constantinople and of the Byzantine Empire from its large scale of the early Christian centuries to the smaller scale of the medieval centuries, paralleled by a transformation of vision of the popular mentality. The construction of a building on the scale of Hagia Sophia was quite naturally a source of wonder to the 9th-century writer.

With the Ottoman conquest of Constantinople and the conversion of Hagia Sophia into a mosque, the city reentered a similar liminal period. The scale and drama of Hagia

14. *Ibid.*, p. 218. See also *Domenico's Istanbul*, trans. M. Austin and ed. G. Lewis, Warminster 2001, p. 64.

15. G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des « Patria »*, Paris 1984, pp. 191–314.

16. Necipoğlu, Life of an Imperial Monument (cited in n. 1), pp. 198–201.

17. *Ibid.*, p. 198.

18. C. Mango, Byzantine Writers on the Fabric of Hagia Sophia, in Mark and Çakmak, *Hagia Sophia* (cited in n. 1), pp. 41–56, esp. p. 45.

Sophia were consequently a source of wonder to the early Ottomans. Indeed, what impressed Fatih Mehmet and his contemporaries was not so much the city's impoverished present as its ancient monuments and legendary past. Mehmet commissioned the collection and translation of standard historical and topographical works, including the *Diegesis*. As appropriated, the scale and evocative power of Hagia Sophia cried out for a symbolic reading. It was thus necessary to create an Islamic text and an Ottoman legend for the building.

Borrowing from Byzantine accounts, Ottoman historical texts interwove history and myth to situate Hagia Sophia in an Ottoman present and to justify its conversion into a royal mosque.[19] These writings contextualized the building within an Islamic tradition while retaining elements from its Christian identity. For example, as one legend would have it, when the dome collapsed on the day of the Prophet Muhammad's birth, it could only be repaired with a special mortar made of sand from Mecca, water from the well of Zamzam, and the Prophet's saliva. Similarly, reciting the opening sura of the Quran before the doors of Hagia Sophia, which were said to be made from the wood of Noah's Ark, could guarantee a safe voyage. It was claimed that water from the sacred well and from a sweating column both possessed curative powers.[20]

These and other stories continued to be told by mosque attendants and repeated by travelers of all confessions. A century before Grelot's visit, the Hapsburg ambassador Reinhold Lubenau described the building as "ein Wunder der Weldt."[21] The mosque attendant showed him Christian relics in the building, such as the marble basin in which the infant Christ was bathed, and he even explicated a mosaic of the Baptism of Christ. He also told Lubenau "wunderbahre Fabeln" concerning the birth of the Prophet and its relationship to Hagia Sophia.[22] Thus, even while functioning as a mosque, the building could still have been regarded as miraculous to both Muslims and Christians, to both locals and visitors. Adding to the cachet of Hagia Sophia was the difficulty of access for non-Muslims during much of the Ottoman period. Grelot could only gain entrance to the building by resorting to subterfuge and bribery; he did much of his recording while hidden in the gallery.[23] Indeed, few travelers were able to enter the building between the 15th and 19th centuries, and visual information from the interior of the building was limited.[24]

19. Necipoğlu, Life of an Imperial Monument (cited in n. 1), p. 199.

20. *Ibid.*, pp. 199–202; note also F. W. Hasluck, *Christianity and Islam under the Sultans*, vol. 1, Oxford 1929, pp. 9–13; S. Yerasimos, *La fondation de Constantinople et de Sainte-Sophie dans les traditions turques. Légendes d'Empire*, Paris 1990.

21. R. Lubenau, *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau*, ed. W. Sahm, vol. 1, Königsberg 1914, p. 143.

22. *Ibid.*, pp. 144–145.

23. Grelot, *Relation nouvelle* (cited in n. 2), p. 134.

24. R. Nelson, *Hagia Sophia 1850–1950: Holy Wisdom, Modern Monument*, Chicago 2004, pp. 22–24.

Because Grelot came from Catholic Europe, one should also consider in the discussion Counter-Reformation attitudes toward religious images and relics. In fact, there were a variety of "authentic" images of Christ circulating in the West in the 17th century, although the major Roman example had been enshrined in a gallery chapel inside the southwest pier at the crossing of St. Peter's Basilica in the early century, behind the dramatic statue of Veronica by Francesco Mochi, dated 1639. It may have been in Rome since the early Middle Ages, although it is not entirely clear whether this is the same image known from before the French Sack of Rome in 1527, when the image may have disappeared.[25] In any case, the Veronica is displayed every year on the fifth Sunday of Lent, after Vespers. It is seen only from a distance, and for good reason: There is little detail preserved, and it remains unclear whether there was ever much to see. Joseph Wilpert, who examined the image in 1907, simply saw two rust-brown stains.[26] Five authorized copies of the Vatican Veronica were made in 1617, including that preserved in Vienna, in which one sees, as if through a glass darkly, a thin face, eyes closed, distinguished by the point of a beard and locks of hair outlined by the gold revetment (fig. 4).[27] Several other miraculous images have the same silhouette, among them the Mandylion from Genoa and its 14th-century Roman copy, set in an ornate 17th-century frame.[28]

More imaginative images of the Veronica proliferated throughout the 17th century. Francisco Zurbarán, for example, painted the image ten times over the course of his career, all hyper-real in regard to the cloth but with the imprint of the miraculous face in various degrees of clarity.[29] Like the Vatican Veronica, the lack of detail in Zurbarán's 1658 painting, now in Valladolid, challenges notions of vision; it is little more than a suggestive smudge (fig. 5). Perhaps the most marvelous of the 17th-century images is Claude Mellan's 1649 engraving, *Sudarium of Saint Veronica*, a technical tour de force composed of a single uninterrupted line that begins at the tip of Christ's nose and spirals outward.[30] It is, in effect, a miraculously handmade image of an image not made by human hands.

The 17th century in Western Europe is often called the Age of the Marvelous because of a fascination for things that lay outside the ordinary, especially concerning objects and images that could elicit an emotional response of wonder, surprise, or admiration, like Mellan's engraving.[31] In addition to works of art and architecture, marvels could be natural, supernatural, or artificial, often transgressing boundaries of definition.

25. H. Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich 2005, pp. 126–132.
26. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, vol. 2, pt. 2, Freiburg 1917, pp. 1123ff.
27. G. Morello and G. Wolf, *Il volto di Cristo*, Milan 2000, pp. 205–206.
28. *Ibid.*, pp. 91–92.
29. Belting, *Echte Bild* (cited in n. 25), pp. 120–123.
30. Morello and Wulf, *Volto* (cited in n. 27), p. 203.
31. J. Kenseth, ed., *The Age of the Marvelous*, exh. cat., Hanover 1991.



Fig. 4 – Veil of Veronica
Vienna, Schatzkammer, Hofburg
(photo: Wikimedia Commons)

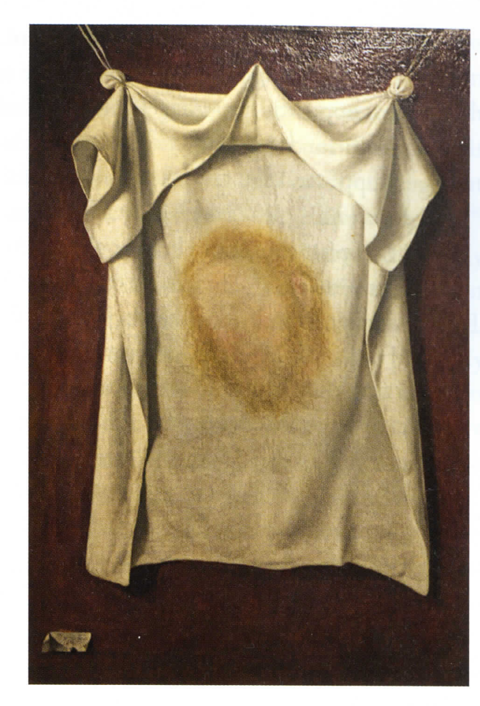


Fig. 5 – Francisco Zurbarán, The Holy Face
Valladolid, Museo Nacional de Escultura
(photo: Wikimedia Commons)

This was the stuff of the cabinet of curiosities, the *Wunderkammer*, such as that assembled by the Jesuit polymath Athanasius Kircher, who found all kinds of miraculous images in fossils and mineral specimens, which he illustrated in his *Mundus Subterraneus* of 1665.[32] For the perspective of the Wunderkammer, there was no clear distinction between natural and artificial wonders.

The marvelous had a religious dimension as well.[33] For example, it is worth considering the increased importance of the Eucharist during this period and the careful staging and stage-managing of physical and visual access to it, from dramatic lighting effects to the display of the reserved host in a tabernacle to the introduction of the communion rail that prompted the faithful to kneel. All of this may be best exemplified by the theatricality of Bernini's *Ecstasy of Saint Theresa* in Santa Maria della Vittoria in Rome. While miracles were regularly

32. *Ibid.*, pp. 88–90; A. Kircher, *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, Amsterdam 1665.
33. Z. A. Filipczak, "A Time Fertile in Miracles": Miraculous Events in and through Art, in Kenseth, *Age of the Marvelous* (cited in n. 31), pp. 192–211.

depicted in the art of the period, there were also numerous reports of actual miracles, with the one encouraging the plausibility of the other. More important, Protestant, particularly Calvinist, opposition to images found a Catholic response in 1563 in the Council of Trent, which reaffirmed the validity of images. As with Byzantine iconophile literature, miraculous images supported the Counter-Reformation position. Most famous among these was the veil of Veronica. As Zirka Filipczak explains, "Artists who represented Veronica's veil for devotional purposes could believe they were recreating the portrait authored miraculously by Christ himself."[34] This may explain the popularity of both old and new versions of the image at that time, and it may help to explain Grelot's predisposition to see the Veronica inside Hagia Sophia. It is a curious coincidence that in Grelot's imagined view, an image supporting the Counter-Reformation iconophile position somehow finds itself directly above an image that propagated the Byzantine iconophile position.

Returning to that blank patch of gold mosaic in the arch of Hagia Sophia, one must ask, is it really blank? What exactly is meant by "blank"? In a well-known article, John Onians analyzes the viewer's imaginative capacity "to see representational reference in what is essentially abstract" in the art of late antiquity.[35] Like Kircher's figured stones, anthropomorphic images seem to appear in the book-matched patterns of veined marble revetments, for example, the miraculous faces that appear in the Hagia Sophia and Chora revetments. Bissera Pentcheva, in her recent discussion of Byzantine viewership at Hagia Sophia, extends Onians' ideas to suggest that the viewer "wanted to see the presence of the spirit" in the shimmering surfaces, which "become animate in the shifting natural light, and these transient manifestations trigger the spectator's memory and imagination to conjure up images." In short, the viewer not only was willing to see representation in abstraction, but sought to see the sacred in it.[36]

Was Grelot simply conjuring up images? Was he seeing like a Byzantine? As suggested above, the conditions inside the building may have encouraged him to see beyond what was visible. It is a nice thought that everyone who visits Hagia Sophia can see it like a Byzantine might have, but a problem with this interpretation is that Grelot appears to have not been particularly spiritually inclined, or at least he did not discuss Hagia Sophia in those terms. His account says very little about the miraculous character of the building or its Christian meaning. He was much more concerned with measuring, recording, and quantifying its parts. He presents the building as material, not as spirit. While he describes the Orthodox liturgy and the Muslim fittings, his account is unremittingly positivist. He relates with great bravado his surreptitious access to the mosque during Ramadan and how he took along wine, bologna sausages, and bread concealed in the folds of his garments to consume while working.[37] His tone verges on the glib as he brags about the illegality and

34. *Ibid.*, p. 205.
35. J. Onians, Abstraction and Imagination in Late Antiquity, *Art History* 3:1, 1980, pp. 1–24.
36. B. Pentcheva, Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics, *Gesta* 50:2, 2011, pp. 93–111.
37. Grelot, *Relation nouvelle* (cited in n. 2), esp. pp. 134–142.

sacrilege of his actions. If anything, the text is entrepreneurial in spirit, meant to impress his dedicatee with his scholarly conquests.[38] On the other hand, the illustrations stand in something of a contrast to the text. As Longino notes, "The often flippant text jars with the reverently rendered images."[39] Although Grelot was Christian and Catholic, and his book was dedicated to "His Most Christian Majesty," alas, his text tells us very little about his spiritual life, although something of the latter might be intuited from his illustrations.[40]

I have repeatedly puzzled over that blank patch of gold mosaic. Sometimes I see ghostly images there; sometimes I see nothing. There are still a few vague traces of patterning in the vault, but this area was overpainted with a geometric grid in the late Ottoman period, long after Grelot's visit. Simple patterning is evident in the Fossati images and was probably added by them in the mid-19th century.[41] There is simply no Mandylion. If one bears in mind that the original Mandylion was an *acheiropoietos*, then what Grelot saw would have been the *acheiropoietos* of an *acheiropoietos*—the miraculous appearance of a miraculous image. Inside the building today, with its annoying artificial lighting, I can see no image, but as I studied the photographs taken in natural light after the cleaning in the 1930s by the Byzantine Institute of America, I thought I saw something: Shadows on the irregular surface of the vault suggest a fringed rectangle with an oval inside it and something that looks like hair curling to the sides (fig. 6).[42] It is more of a ghostly image than a miraculous image—perhaps the result of irregularities in the surface of the vault—but it is somewhat similar in outline to the miraculous images of Rome and Genoa, more suggestive than representational, or what Georges Didi-Huberman would call "a fantasy of referentiality."[43] Could this be what Grelot saw?

Perception, of course, is highly subjective. Researchers of visual cognition and image processing emphasize, "Our mind tends to see what it expects and/or wants to see."[44] Like the Roman Veronica or Zurbarán's late painting, the ghostly image suggests more than it actually represents and thus challenges our spiritual vision. Indeed, already in the 10th century, the Mandylion was both visually smudgy and spiritually challenging. Constantine Porphyrogennetos could see the image clearly, whereas his wicked brothers-in-law,

38. M. Longino, Constantinople: The Telling and the Taking, *L'Esprit Créateur* 53:4, 2013, pp. 124–138.
39. *Ibid.*, p. 132.
40. For what is known of Grelot's life, see J.-P. Grélois, Un dessinateur français en Orient, Guillaume-Joseph Grelot, in M.-F. Auzépy and J.-P. Grélois, eds., *Byzance retrouvée. Érudits et voyageurs français (XVIe-XVIIIe siècles)*, exh. cat., Paris 2001, pp. 46–48.
41. See G. Fossati, *Aya Sofia*, London 1852, pl. 3.
42. See Nelson, *Hagia Sophia* (cited in n. 24), fig. 10; Dumbarton Oaks Fieldwork Archives, Washington DC neg. no. S.I.D.-1-1.
43. G. Didi-Huberman, The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain), *October* 29, 1984, pp. 63–81, esp. p. 74.
44. D. Murra and P. Di Lazzaro, Sight and Brain: An Introduction to the Visually Misleading Images, in *Proceedings of the International Workshop on the Scientific Approach to the Acheiropoietos Images, ENEA, Frascati, Italy, 4–6 May 2010*, pp. 31–34, quote at p. 34, www.acheiropoietos.info (accessed 26 December 2014).

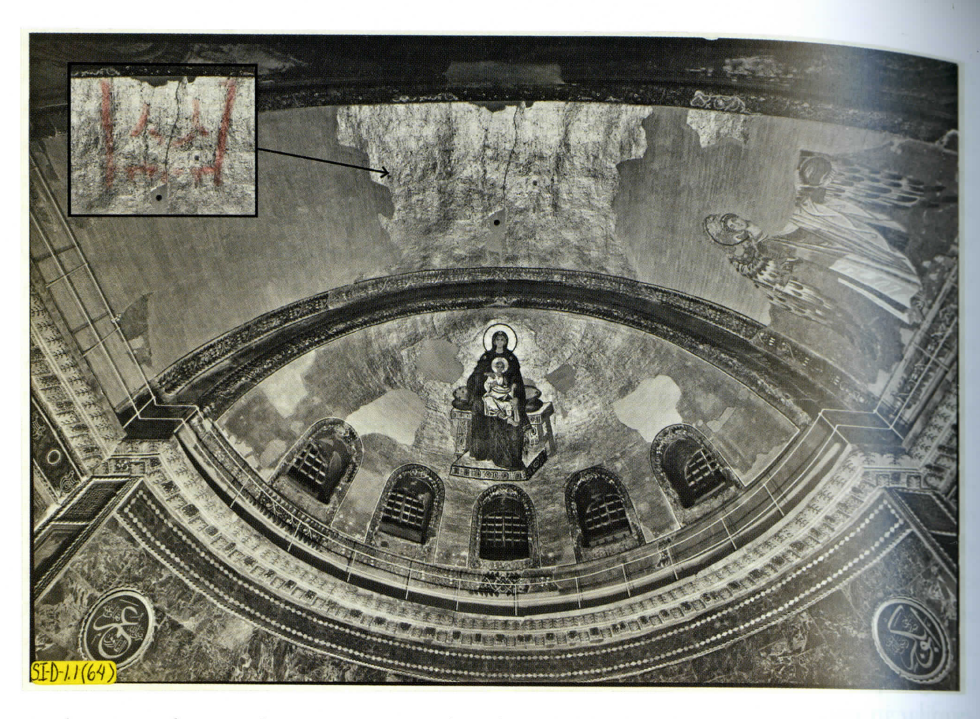


Fig. 6 – Interior of Hagia Sophia, view into eastern vaults, with inset with heightened image (photo: Dumbarton Oaks Image Collection and Fieldwork Archives, Washington DC)

who presumably lacked spiritual vision, could not.[45] In his well-known essay about the stain-like image on the Shroud of Turin, Didi-Huberman articulates what he terms "modalities of the desire to see," which allow a figurative image to emerge from an abstract blur.[46] The stain is indexical, but its very lack of verisimilitude testifies to its authenticity. Didi-Huberman concludes, "The absence of figuration therefore serves as proof of existence."[47] The same modalities of desire may have been at play during Grelot's visit to Hagia Sophia. Perhaps *accustomed* to such indistinct representations of the Holy Face, Grelot was prepared to see a miraculous image inside a miraculous building.

45. A. Cameron, The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story, in *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students*, ed. C. Mango, O. Pritsak, and U. M. Pasicznyk (Harvard Ukrainian Studies 7), 1983, pp. 80–94; S. Runciman, Some Remarks on the Image of Edessa, *Cambridge Historical Journal* 3:3, 1931, pp. 238–252, esp. p. 250, citing *Theophanes Continuatus*, Bonn, p. 432.

46. Didi-Huberman, Index (cited in n. 43), p. 64; see also K. Broadfoot, Barthes's Religious Substance: Photography and Acheiropoietos, *Image and Narrative* 13:3, 2002, pp. 141–154, esp. pp. 147–150.

47. Didi-Huberman, Index (cited in n. 43), p. 68.

SANTA MARINA A MURO LECCESE
UNA QUESTIONE DI METODO E UNA RIFLESSIONE SULLA PITTURA « BIZANTINA » IN PUGLIA*

Valentino Pace

Catherine Jolivet-Lévy ha dedicato un grande impegno allo studio delle chiese della Cappadocia e mi sembra dunque adatto dedicarLe questo breve saggio rivolto a un monumento per un cui affresco si è anche scritto che esso rinvia « a certe pitture » di questa regione anatolica. E' un monumento dunque che sicuramente la interessa, che forse ha anche visto nei suoi tanti viaggi di studio e che mi dispiace non aver avuto l'occasione di visitare e discutere con Lei. Le dedico perciò questo testo per una discussione ideale con Lei e con gli amici e colleghi interessati a questo tema.

Su un largo piazzale di un paesino al centro del Salento, Muro Leccese, si erge un'antica chiesina oggi dedicata a Santa Marina. Costruita con massiccio uso di *spolia* messapici, la sua architettura, di planimetria rettangolare con abside, denuncia esplicitamente diverse fasi, segnate dalla tamponatura di arcate sulle pareti laterali dell'edificio originario, dall'atrio addossato all'originaria parete esterna, infine dall'inserzione del campaniletto a vela. Il suo interno consiste in una navata unica, divisa da tre arconi a leggerissimo sesto acuto, che con la loro sola presenza articolano quattro settori spaziali: l'area presbiteriale dove si apre l'abside e gli altri tre, conclusi dalla parete di controfacciata, nella quale si apre un arcone di comunicazione con l'atrio. Una gran quantità di affreschi medievali, quasi sempre palinsesti, copre ancora, malgrado le lacune, l'intero interno: la calotta absidale, le pareti, gli arconi, la controfacciata e l'atrio[1].

* Mi è gradito ringraziare i miei più giovani amici, studiosi del Salento e salentini essi stessi, che hanno condiviso i miei studi a Santa Marina e ne hanno più volte discusso con me: Teodoro De Giorgio e Roberta Durante. A Muro stessa ringrazio per le loro cortesie in primo luogo il parroco, don Remo Esposito e il dr. Giancarlo Brocca.

** Tutte le figure sono dovute all'autore.

1. M. Falla Castelfranchi, La chiesa di Santa Marina a Muro Leccese, in *Puglia preromanica dal v secolo agli inizi dell'xi*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, p. 193-205, è il testo principale di referenza, anche se sia prima che dopo la studiosa è intervenuta sul monumento. A questo testo, cui si deve rinviare

I suoi affreschi, o almeno una parte di essi, hanno iniziato ad attirare l'attenzione degli storici dell'arte solo di recente: dopo la pubblicazione da parte di Adriano Prandi di una sola immagine di « santo anacoreta (S. Onofrio?) » all'inizio degli anni '60, senza altro commento che il rinvio a « un'iconografia diffusa in tutto l'Oriente », fui io a dedicar loro qualche riga, insieme con la pubblicazione di una tavola a colori con un dettaglio dell'Ascensione di controfacciata, che ritenni di prima metà XII secolo, segnata da ascendenze dalla pittura romanica francese[2]. Fu solo con un convegno del 1988, i cui Atti furono pubblicati nel 1990, che per la prima volta un'attenzione dettagliata fu rivolta, da Marina Falla Castelfranchi, al monumento e ai diversi testi pittorici della chiesa, delineandone, alla data dei secoli X e XI, un ampio contesto figurativo, con raccordi dalla vicina Carpignano a più lontane espressioni figurative del mondo bizantino[3]. La studiosa vi è ritornata numerose altre volte, prima nel suo volume sulla *Pittura monumentale bizantina in Puglia* del 1991, poi in un capitolo monografico di un volume sulla *Puglia preromanica* del 2004, infine, ma senza sostanziali innovazioni, in sintesi di occasioni congressuali, che ebbero luogo lungo il primo e l'iniziale secondo decennio[4].

anche per le foto a colori, si farà in seguito riferimento, dovendo tuttavia tener presente che la sostanza della sua linea interpretativa risale alle sue prime pubblicazioni (v. *infra* alle n. 3 e 4), pur avendo subito qualche variante che non ho tuttavia registrato, essendomi attenuto alla bibliografia più recente. Sulle vicende architettoniche, M. L. Imperiale, M. Limoncelli e M. De Giorgi, Due chiese bizantine nel Basso Salento: archeologia dell'architettura e decorazione pittorica, in *IV Congresso nazionale di archeologia medievale, Scriptorium dell'Abbazia, Abbazia di San Galgano (Chiusdino-Siena), 26-30 settembre 2006*, a cura di R. Francovich e M. Valenti, Firenze 2006, p. 613-620. Resta assolutamente enigmatica la funzione degli arconi laterali, sui quali non si è spesa parola; che ad essi si accedesse da portichetti, probabilmente lignei (non risultano tracce murarie di fondazione) è quasi certo, ma quale ne fosse la funzione non ha finora suscitato interrogativi e dunque nemmeno risposte. Potrebbe essere di qualche interesse la relazione con l'impianto viario, che sull'area di Muro convergeva con diverse direttive, come rileva una recente monografia che tuttavia non entra nel merito delle questioni sollevate dalla nostra chiesa: S. V. Patella, *La città di Muro Leccese dalle origini al ventesimo secolo. Antichità, architettura, arte, fonti e documenti*, Lecce 2012.

2. A. Prandi, Il Salento provincia dell'arte bizantina, in *L'Oriente cristiano nella storia della civiltà. Atti del Convegno internazionale, Roma, 31 marzo-3 aprile, Firenze, 4 aprile 1963* (Accademia Nazionale dei Lincei, anno 361, quaderno 62), Roma 1964, p. 671-711, in part. da p. 698; V. Pace, La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV), in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C. D. Fonseca (Civiltà e culture in Puglia 2), Milano 1980, p. 317-400, in part. p. 328-331.

3. M. Falla Castelfranchi, La pittura bizantina in Salento (secoli X-XIV), in *Ad Ovest di Bisanzio. Il Salento medioevale. Atti del seminario internazionale di studio, Martano, 29-30 aprile 1988*, a cura di B. Vetere, Galatina 1990, p. 127-214, in part. p. 137 e 146-150. E' in questo pionieristico testo, di non facile reperimento, che si trovano confronti che in seguito rimarranno formulati solo con generiche enunciazioni.

4. Ead., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, p. 53, 70-71, 101-104; Ead., La chiesa di Santa Marina (citato n. 1); Ead., La pittura bizantina in Italia meridionale e in Sicilia (secoli IX-XI), in *Histoire et culture dans l'Italie byzantine*, a cura di A. Jacob, J.-M. Martin e G. Noyé (CEFR 363), Roma 2006, p. 205-235, in part. p. 214-215, 223; Ead., La cultura artistica longobarda e bizantina in terra d'Otranto (secoli VI-XI), in *Bizantini, Longobardi e Arabi in Puglia nell'alto medioevo, Atti del XX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Savelletri di Fasano, 17-19 novembre 2011*, Spoleto 2012, p. 667-684, tav. I-XVI, in part. p. 677 e 684, tav. X e XVI.

In sostanza, sintetizzandosi all'estremo l'intero arco delle argomentazioni che la studiosa è venuta proponendo, la chiesa di Muro Leccese verrebbe a costituire un monumento capitale dell'età macedone nel mondo bizantino per via dell' « intreccio politico, religioso e culturale » fra corte imperiale e patriarcato costantinopolitano convergente nel culto di s. Nicola. A suo avviso infatti la chiesina, in origine dedicata al santo di Myra e fondata « agli inizi del IX secolo [...] negli anni '30-'40 », quando ospitò « un programma decorativo di tipo aniconico », fu « più tardi, nel corso del X secolo » rinnovata, con pitture, fra le quali « soprattutto [...] l'interessante Ascensione e la figura di s. Barbara ». In seguito, a metà XI secolo, oltre al santorale monastico sugli arconi trasversali di nuova costruzione e altre immagini iconiche parietali, la presenza, anch'essa su un arcone, di un microciclo di s. Nicola, anteriore alla traslazione delle sue spoglie in Puglia, ne testimonierebbe una precocità di culto che si spiegherebbe con una felice congiuntura fra la devozione al santo del patriarcato costantinopolitano e della corte imperiale, siglata da una committenza forse dovuta direttamente all'imperatrice Zoe, se in lei si riconosce la devota inginocchiata su un'icona murale della parete meridionale, che ella stessa avrebbe lasciato dipingere[5].

Solo una mia precedente annotazione del 1998 e una dettagliata confutazione della Safran del 2008 si sono espresse in dissenso ad almeno uno degli argomenti utilizzati dalla Falla Castelfranchi per la sua linea interpretativa (il ritratto di Zoe), dalla quale tuttavia la studiosa non sembra che ancor oggi si sia discostata[6]. Nessun'eco nella letteratura specialistica

5. Per la difficoltà di esporre sinteticamente le ragioni della Falla Castelfranchi sulle sequenze e le relazioni cronologiche fra gli affreschi delle diverse parti della chiesa ne riferisco qui con maggiore completezza l'essenziale: « Più tardi [rispetto alla fase di fondazione "iconoclasta"], nel corso del X secolo [...] furono eliminati i portichettiesterni [...] e tamponate le arcate; l'edificio fu rivestito da una vivida decorazione pittorica, di cui rimangono ampie tracce sulle pareti laterali e su quella absidale. A questa fase, da assegnare intorno alla metà del X secolo, appartiene l'interessante *Ascensione* [...] Nella navata gli strati bizantini ben leggibili sono quindi essenzialmente due, in aggiunta alla ipotetica fase "iconoclasta". Sulle pareti laterali si susseguivano immagini di santi, soprattutto vescovi: tracce del primo strato figurativo si individuano anche nella parete absidale. Soprattutto alla fase di X sec. appartengono l'interessante *Ascensione* [...] e la figura di *santa Barbara* [...] In relazione a un probabile cedimento della volta, essa venne rinforzata attraverso la costruzione di quattro arconi trasversali [...] obliterando in parte la preesistente decorazione pittorica [...] Ciò venne a mutare anche la spazialità interna dell'invaso [...] accogliendo inoltre immagini sulla superficie degli arconi [...] Sostanzialmente la decorazione pittorica dei muri perimetrali non subì cambiamenti decisivi: figure di santi perfettamente stanti, vennero a sovrapporsi a quelle più antiche, rispettandone [...] la stessa identità e quindi la sequenza – numerose sono le figure dei vescovi. E' poi altamente probabile [...] che sulle pareti si svolgesse il ciclo cristologico: frammenti illeggibili di una probabile scena cristologica si scorgono all'inizio della parete sinistra, al di sopra della teoria dei santi [...] Esso era introdotto [...] dalla scena dell'*Annunciazione* che a S. Marina è disposta in alto, sull'arcone che precede l'abside [...] », Ead., La chiesa di Santa Marina (citato n. 1), p. 196-198.

6. V. Pace, Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e maestranze, in *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo fra mito e storia*, cat. mostra, a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito e M. Milella, Bari 1998, p. 287-300, in part. p. 289; L. Safran, Scoperte salentine, *Arte medievale* 8/2, 2010, p. 69-94; Ead., *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia 2014, p. 71.

hanno invece avuto, malgrado la loro eventuale importanza, le proposte della studiosa: né in quella sulla committenza di età macedone, né sul culto di s. Nicola[7]. Un saggio sulle vicende architettoniche dell'edificio, da parte di studiosi leccesi, se n'è invece servito come bussola per le proprie datazioni[8].

Sono tuttavia dell'avviso che non esistono ragioni, storiche o artistiche, che permettano di allineare questa chiesa, seppure al margine, nella prestigiosa storia delle committenze di età macedone, dalla Nea Moni di Chios alla Tokalı Kilise[9]; dubito anche che il « microciclo » di s. Nicola possa essere considerato così antico e prestigioso. È dunque doveroso, anche per rispetto all'autorevolezza della studiosa che tanto ha scritto sulla Puglia e tanto ha insistito sull'importanza di questa chiesa, tornare a discuterne la posizione storica e artistica[10].

A titolo di premessa ricordo che qui o altrove, dovunque le vicende figurative si siano susseguite lungo i secoli, è essenziale cogliere nello spazio ecclesiale la loro trama, ovvero ricostituire le reciproche relazioni fra le diverse superfici sulle quali sono stati esposti i messaggi figurativi di devozione. E' altresì essenziale in situazioni come questa, fortemente caratterizzata da palinsesti, almeno duplici, ma anche triplici e con estensione cronologica fino al XVII secolo, tentare di stabilire le sincronie stratigrafiche fra le diverse parti dell'edificio (qui il catino absidale, le pareti, i pilastri e gli arconi, la controfacciata) avvalendosi dei sistemi di incorniciatura e delle coordinate che la storia dell'arte definisce di « stile »[11].

7. L. BEVILACQUA, *Arte e aristocrazia a Bisanzio nell'età dei Macedoni. Costantinopoli, la Grecia e l'Asia Minore* (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina 9), Roma 2013; non se ne trova cenno nemmeno nel saggio di N. P. ŠEVČENKO, San Nicola nell'arte bizantina, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, cat. mostra, a cura di M. Bacci, Milano 2006, p. 61-76, mentre è solo menzionato il « raro ciclo della vita del santo » da M. S. CALÓ MARIANI, L'immagine e il culto di san Nicola a Bari e in Puglia, *ibid.*, p. 107-116, in part. p. 109.

8. IMPERIALE, LIMONCELLI e DE GIORGI, Due chiese bizantine (citato n. 1).

9. Per le ragioni artistiche rinvio a quanto scritto qui di seguito. Per quelle storiche vorrei ricordare quanto scritto in diverse occasioni da Vera von Falkenhausen: una prima volta nel sottolineare, a conclusione del suo saggio, la sostanziale assenza di patrocinio artistico dei funzionari bizantini (V. VON FALKENHAUSEN, In Italia per la carriera. Funzionari a militari di origine orientale nell'Italia meridionale bizantina, in *Bisanzio e le periferie dell'impero. Atti del Convegno internazionale nell'ambito delle celebrazioni del millenario della fondazione dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata, Catania, 26-28 novembre 2007*, a cura di R. Gentile Messina, Acireale – Roma 2011, p. 103-124), più di recente a proposito dell'assenza di committenza imperiale (EAD., Le istituzioni bizantine in Puglia nell'alto medioevo, in *Bizantini, Longobardi e Arabi* [citato n. 4], p. 185-209, in part. p. 188) dal momento che questa « provincia periferica [...] di per se era di scarso interesse per l'impero ». L'unica esplicita presenza figurativa imperiale è infatti quella nel celebre rotolo di Exultet 1, della cattedrale di Bari, sulle cui immagini degli imperatori i più recenti contributi sono di L. SPECIALE, Il libro decorato nella Puglia dell'alto medioevo. Qualche novità e qualche riflessione, *ibid.*, p. 685-706, tav. I-IX, e V. PACE, La Puglia fra arte bizantina e maniera greca, in *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, a cura di C. Blondeau *et al.* (Dissertationes et monographiae 6), Motovun – Zagreb 2013, p. 491-498.

10. Ho esplicitamente avvertito l'esigenza di ristudiare gli affreschi di Santa Marina nel mio studio, *ibid.*, p. 498, n. 24.

Al giorno d'oggi, perduto per successiva ridipintura l'affresco medievale sulla calotta absidale e difficilmente visibile l'emiciclo sottostante per contiguità della mensa d'altare, il brano figurativo che più attira l'attenzione, anche per la sua migliore visibilità, è senza dubbio la monumentale Ascensione di controfacciata (fig. 1), cui sottostà un palinsesto (stratigraficamente autonomo rispetto all'Ascensione) con l'immagine di s. Barbara, identificata dalla laterale iscrizione in greco, che si affaccia al di sotto di due retrostanti pallidi santi di II strato (fig. 2).

Per essere di certo il più antico fra tutti i brani figurativi all'interno della chiesa, è bene prendere le mosse di questa rivisitazione proprio dall'icona della santa, il cui volto è caratterizzato da un disegno graffiato e disattento alla normale euritmia lineare nella costruzione della trama oculare, segnata da due inquietanti occhi fissati sullo spettatore. La sua assegnazione al X secolo è verosimile, anche se non provata dal confronto con le Tre madri di Santa Maria Antiqua o dagli affreschi di Carpignano, Otranto e Vaste[12]. Se non può esserne naturalmente escluso uno slittamento all'inizio del successivo proprio per la sostanziale inconfrontabilità nel panorama locale, così da farne preferire a mio avviso un riferimento a « circa l'anno 1000 », ne è almeno certa per stratigrafia la sua inequivocabile anteriorità alle due immagini retrostanti.

Senza nemmeno introdurre l'argomento della diversità di stile, che in linea teorica potrebbe d'altronde risolversi con il ricorso a pittori di altra educazione, non mi sembra possibile apparentare nella stessa campagna pittorica questa e la sovrastante scena neotestamentaria dell'Ascensione. Fra di loro infatti non sussiste nessuna coerenza progettuale o iconografica, tanto che penserei che la cancellazione della prima possa essere stata proprio determinata dalla nuova presenza della seconda.

In proposito credo comunque che subito debba venir posta la domanda sul perché la scena neotestamentaria sia stata posta sulla controfacciata, cioè su uno spazio parietale che non le compete né nella tradizione bizantina e neppure in quella dell'Italia medievale. La risposta non può che tener conto dell'occupazione della calotta absidale da parte di un altro affresco, che non poté che essere quello dell'attuale emiciclo con figure di vescovi

11. Premetto che per la destinazione di questo mio intervento metodologico sugli affreschi di Santa Marina non ho potuto condurre una verifica esaustiva di tutti i palinsesti e sono sicuro di essere incorso anch'io in qualche imperfezione di lettura stratigrafica e in qualche disattenzione, ma credo e spero che qualche altro (giovane) studioso possa dedicare a questa chiesa quell'attenzione che essa merita, non solo lavorando sull'edificio e i suoi affreschi, ma anche sulla eventuale documentazione dei restauri, che fra l'altro condussero, intorno al 1990, alla scoperta dell'emiciclo absidale.

12. FALLA CASTELFRANCHI, Pittura bizantina nel Salento (citato n. 3), p. 135; L. SAFRAN, Byzantine South Italy: New Light on the Oldest Wall Paintings, in *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil, Symposion in Marburg, 25-29.6.1997*, a cura di G. Koch, Wiesbaden 2000, p. 257-274, tav. 25-26, ha invece scritto che preferirebbe « a somewhat later date [than the 10th century] for all of these first layer paintings », citando la santa Barbara e l'Ascensione.



Fig. 1 – Ascensione (con indicazione della stratigrafia), controfacciata, Muro Leccese, Santa Marina



Fig. 2 – Santa Barbara (I strato), santa e santo (II strato), controfacciata, Muro Leccese, Santa Marina

greci, perché esula da ogni credibilità la committenza di una così grandiosa scena di controfacciata se sull'abside fosse stata ancora presente la modesta versione aniconica, che la Falla Castelfranchi presume risalisse all'età fondativa, dei tempi del secondo iconoclasmo, poco prima dell'843[13].

La priorità cronologica del rinnovamento dell'abside ha d'altronde anche senso per la prassi delle sequenze d'intervento nelle chiese medievali, laddove esse fossero finalizzate a un progetto d'insieme cui mi sembra non possa sfuggire quanto qui si osserva.

Al giorno d'oggi sulla calotta è dipinto un affresco postmedievale, forse seicentesco, con una sorta di Madonna della Misericordia che sorprendentemente protegge sotto il suo velo due angeli, dunque un tema che non può di certo aver ripreso quello originario che potrebbe avere rappresentato la Madre di Dio con il Figlio fra due (arc)angeli, poiché sul limite di sinistra un minuscolo frammento colorato palinsesto mostra il disegno di penne, residuo delle ali angeliche[14]. Sull'emiciclo si dispongono o, meglio, si disponevano otto vescovi « greci », quattro per parte rispetto all'asse, in origine fonte di luce della monofora absidale[15]. Ne sono riconoscibili per fisionomia o iscrizione s. Gregorio Nazianzeno a capofila della metà di sinistra (fig. 3a), s. Basilio a capofila della metà di destra, seguito da un s. Giovanni (tale per l'epigrafe) (fig. 3b), che difficilmente può essere altri che non il Crisostomo; non sono identificabili per fisonomia o per lacune e per assenza del titolo gli altri santi[16]. È qui sorprendente non soltanto che il ruolo di capofila sia stato assegnato a san Gregorio congiuntamente con san Basilio, determinando la retrocessione in seconda sede di san Giovanni Crisostomo, ma anche che questi sia stato ritratto con un volto del tutto diverso dalla sua consolidata tradizione figurativa, senza che d'altronde sia possibile ipotizzare

13. Falla Castelfranchi, La chiesa di Santa Marina (citato n. 1), p. 194. Nell'emiciclo absidale l'evidenza di una stratigrafia dipinta affiora sulle vesti del primo vescovo di sinistra (s. Gregorio N.).

14. Lo ha osservato di recente M. Falla Castelfranchi, La pittura rupestre bizantina in Terra d'Otranto: nuove acquisizioni, in *Le aree rupestri dell'Italia centro meridionale nell'ambito delle civiltà italiche: conoscenza, salvaguardia, tutela. Atti del IV Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Savelletri di Fasano, 26-28 novembre 2009*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, p. 223-241, in part. p. 236, tav. I-IX. Più in alto, sotto l'angelo odierno, alla sinistra dello spettatore, una cavità di ca. 6 x 8 cm. indizia anch'essa il sottostante palinsesto. Da quanto appreso in loco, il sottostante affresco medievale non fu riportato alla vista per l'opposizione dei fedeli alla distruzione dell'affresco seicentesco, ormai sedimentato nella devozione locale.

15. La monofora absidale – la si veda in *Puglia preromanica* (citato n. 1), p. 195 – è ben visibile dall'esterno. Il suo piano di base è a ca. un metro dal livello del pavimento, corrispondente grosso modo al livello esterno. E' verosimile una sincronia di tutti gli interventi sulla zona dell'altare: la sua costruzione sigillata da un lastrone di pietra, in stretta contiguità all'affresco dell'emiciclo, la chiusura della monofora all'esterno, il nuovo affresco sulla calotta, il paliotto fiorito sul fronte.

16. Fra s. Basilio e il santo di estrema sinistra si collocano due santi. Sulla destra, in III e IV sede, restano una figura ormai priva di testa e solo pochi frammenti dell'ultima.



a



b

Fig. 3 – a) San Gregorio Nazianzeno e altro vescovo, emiciclo absidale, settore di sinistra, Muro Leccese, Santa Marina

b) San Basilio e san Giovanni Crisostomo (?), emiciclo absidale, settore di destra, Muro Leccese, Santa Marina

un altro santo vescovo, non essendoci candidati col suo stesso nome[17]. E' un indizio che, credo, va immediatamente sottolineato perché dimostra incontrovertibilmente una sorta di « estraneità » alla necessaria, normativa ritualità d'immagine della figuratività bizantina, segnalandone qui un distacco che evidentemente non solo il pittore, ma lo stesso clero officiante ha ritenuto ininfluente.

Per la data dell'affresco, c'è un sostanziale consenso all'interno di un arco di tempo prossimo al 1100 (generosamente estensibile fra la seconda metà dell'XI e la prima del XII). Pur privo di uno o più confronti datati, la sua fattura orienta genericamente verso un affresco di s. Nicola (qualitativamente inferiore) da una chiesa rupestre di Poggiardo, anche per via epigrafica databile all'XI secolo[18].

E' dunque a una data orientativa intorno al 1100, che dovette iniziarsi il progetto di una ridecorazione della chiesa, che fino ad allora doveva essere stata affrescata soltanto sull'abside e con isolati pannelli, dei quali ci resta la sola s. Barbara.

Mi sembra comunque indicativo che nello strato superiore del palinsesto di controfacciata le due figure frontali suggeriscano un progetto compositivo che potrebbe aver implicato un loro rapporto con la scena sovrastante così come può osservarsi (*sit venia verbis*!) a Nerezi, dove appunto il ciclo cristologico del naos sovrasta, al di sopra di una cornice pittorica, il santorale[19]. Se corrisponde al vero la plausibile intuizione della Falla Castelfranchi per la quale sarebbe riconducibile a « una probabile scena cristologica » l'apparente frammento di scena narrativa « all'inizio della parete sinistra », si guadagnerebbe un prezioso indizio della sistematicità e sincronia di questo intervento[20].

17. PACE, Puglia fra arte bizantina e maniera greca (citato n. 9), p. 497-498. Il santo vescovo adiacente a s. Gregorio sulla sinistra ha una barbetta corta che potrebbe legittimarne l'identificazione con s. Giovanni Crisostomo, ma resterebbe irrisolta la questione di chi sia allora il « s. Giovanni » di destra, per il cui nome non conosco alternative al Crisostomo. In ogni caso, anche se il Crisostomo fosse davvero quello adiacente a s. Gregorio, rimarrebbe la sorpresa, o la perplessità, di trovarlo retrocesso in seconda sede. Nella Cappella Palatina di Palermo, la cinquina vescovile sulla parete sinistra, che presenta Basilio al centro, equipara in seconda sede il Crisostomo e il Nazianzeno (v. E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*. 1, *La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici del presbiterio*, Palermo 1992, fig. 104).

18. Una data di fine XI secolo io la proposi pubblicandolo nel 1994 (V. PACE, La pittura medievale in Puglia, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, p. 289-303). In quell'occasione fu tuttavia impreciso ritenendo che André Jacob, nel suo articolo da me citato (A. JACOB, Un nouvel Amen isopséphique en Terre d'Otrante [Nociglia, Chapelle de la Madonna dell'Itri], *RSBN* 26, 1989, p. 187-195), avesse ritenuto l'epigrafe « datata » e non, piuttosto, soltanto « databile ». L'affresco è « di pieno XI secolo » per FALLA CASTELFRANCHI, La cultura artistica (citato n. 4), p. 684.

19. I. SINKEVIČ, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Program, Patronage*, Wiesbaden 2000.

20. Per la citazione della Falla Castelfranchi v. *supra* n. 5.

In effetti, che l'affresco di controfacciata con l'Ascensione segnali una fase pittorica progettualmente ed esecutivamente sincrona non solo con la campagna pittorica di navata (santorale sulle pareti ed eventuale ciclo cristologico), ma anche con quella dei pilastri e dei sovrastanti arconi, mi pare provato dai sistemi di incorniciatura sull'una e sugli altri, per non dire delle strette, evidenti reciprocità d'immagine fra gli attori di « messinscena del sacro » in questa chiesetta, perfettamente esplicito dai numerosi confronti che possono istituirsi fra di loro, estensibili anche al II strato della controfacciata. Sulla parete di sinistra, dove, meglio che su quella di destra, è possibile seguire l'andamento delle fasce rosse di cornice e, in particolare, della fascia alta, è evidente, sul II tratto, come due di esse percorrano a diverse altezze in parallelo il medesimo tratto murario (fig. 4)[21]; orbene, è la fascia alta quella che con continuità proviene dalla controfacciata (fig. 1), percorre i tratti di parete e i pilastri sottostanti gli arconi, mantenendo, con pochi scarti, una medesima altezza dal livello pavimentale (ca. 2,25-2,35). La fascia più bassa, interrotta dalla lacuna bianca, compie invece un angolo retto sulla sinistra, accostandosi di un paio di centimetri alla sagoma dell'arco che delinea l'originaria apertura laterale sul lato nord, incorniciando esclusivamente uno spazio occupato da due lacunose figure olosome, divise fra loro da una fascia verticale; queste figure, malgrado il loro precario e parziale stato di conservazione costituiscono dunque il I strato di un palinsesto il cui II strato è quello sottostante con le figure di vescovi, che immediatamente denunciano, per vivacità di colori, la loro vicinanza con l'emiciclo absidale.

La conclusione è inequivocabile: il I strato corrisponde a una fase in cui l'arcata d'ingresso laterale non era stata ancora tamponata e quando ciò avvenne dovette essere decisa una ridipintura dell'intera parete. Ma il tamponamento era parte di una più vasta impresa di rinnovamento edilizio, che implicò una nuova copertura sostenuta dagli arconi, cosicché il nuovo assetto pittorico della parete coinvolse l'intera superficie muraria che in conclusione trovò una sua perfetta unitarietà[22].

Guadagnata questa conclusione sull'obiettiva base delle stratigrafie e delle incorniciature, è adesso necessario verificare anche le ragioni dello « stile » e della cronologia che ne sembra indiziata, il santorale e le scene figurate non offrendo appigli in merito.

21. Ho numerato i quattro tratti murari suddivisi dagli arconi partendo da Est, ovvero dalla zona absidale. II tratto è dunque quello della cd. II campata (successiva alla I nella quale si apre l'abside), delimitato dal I e II arcone. Se ne veda la foto intera, a colori, in FALLA CASTELFRANCHI, La chiesa di Santa Marina (citato n. 1), fig. 174.

22. *Ibid.* L'autore ha osservato la presenza di colore sulla parete antistante il I arcone sulla destra (al seguito di quel che presumo sia stato un sondaggio del restauro) deducendone logicamente la seriorità della sua messainopera e, di conseguenza, dell'intera fase degli affreschi sugli arconi. Tuttavia l'evidenza « quantitativa » della continuità parete/pilastri/arconi, oltre all'evidenza della stretta parentela « stilistica » fra affreschi delle pareti e degli arconi non può capitolare di fronte a questo dettaglio, che comunque andrà spiegato. In ogni caso, il rapporto di cronologia fra il II strato delle pareti e la controfacciata resta saldo e immutato. Verosimilmente fu in questa fase che fu aggiunto il vestibolo, i cui affreschi più antichi possono risalire alla prima metà del XII secolo.



Fig. 4 – Santi vescovi (con indicazione della stratigrafia), parete di sinistra, Muro Leccese, Santa Marina



Fig. 5 – Cristo in trono, particolare dell'Ascensione, controfacciata, Muro Leccese, Santa Marina

Sul presupposto della buona norma metodologica di attenersi al dato figurativo più « moderno » (e non a quello « dominante ») per usarlo come parametro di riferimento cronologico, il primo indizio mi pare offerto dalla figura del Cristo in trono (fig. 5), perché la sua impostazione, con il panneggio ben articolato fra le due gambe e i piedi frontali, trova il miglior confronto nella cupola palermitana della Martorana, dunque di metà XII secolo[23]. Per nulla invece si avvicina a Carpignano o ai rotoli miniati di Bari per quanto essi riflettono modelli metropolitani, né ai monumenti della Bisanzio macedone[24]. E' ovvio, come sempre, che nei secoli in questione le date non possono scansionarsi con i decenni e la prudenza per una certa elasticità interpretativa è doverosa[25]; ma questa indicazione è tale che difficilmente, pur tenendo conto di documentazione e di opere scomparse, potrà comunque risalirsi oltre gli anni intorno al 1100, quando gli stessi dati epigrafici di un'iscrizione greca con testo dagli Atti degli Apostoli posta sopra all'angelo sulla sinistra (fig. 6a), vi si oppongono di meno di quanto non facciano per una data

23. E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990 (Dumbarton Oaks Studies 27), pl. I, fig. 5.

24. Per i confronti: M. Falla Castelfranchi, La cripta delle Sante Marina e Cristina a Carpignano Salentino, in *Puglia preromanica* (citato n. 1), p. 206 e 215; H. Belting, Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy, *DOP* 28, 1974, p. 1-29 (con le migliori pagine sulle inerenze bizantine degli affreschi e dei rotoli miniati pugliesi); D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, *DOP* 34, 1980-1981, p. 77-124, dove l'unica opera che mostra una traiettoria in linea con Palermo nella figura del Pantocrator è il S. Ieroteo di Megara (p. 111, fig. 67 e p. 111) di seconda metà del XII secolo.

25. Sebbene non si sia interessato particolarmente alla valenza stilistica del Pantocrator palermitano è tuttavia significativo che Kitzinger, *Mosaics* (citato n. 23), p. 238, scrivesse (e ancor oggi avrebbe ragione a scrivere) « In the present state of our knowledge the chronological gap which thus separates our mosaics from those of Daphni and from the Cypriot paintings cannot be adequately bridged, not, any rate, in monumental painting », di conseguenza invitandoci alla prudenza verso un troppo rigido determinismo formale.



a



b

Fig. 6 – a) Angelo di sinistra, particolare dell'Ascensione, controfacciata, Muro Leccese, Santa Marina
b) Angelo di destra, particolare dell'Ascensione, controfacciata, Muro Leccese, Santa Marina

di metà X secolo[26]. Il dato « dominante » di stile rinvia e si raccorda bene con precedenze specificamente salentine: le frange e tocchi di luce evidenti nell'angelo stante alla destra dello spettatore (fig. 6b) sono di stretta derivazione dalla splendida s. Barbara di Casaranello, in una linea che ascende all'angelo dell'Annunciazione di Carpignano, ricordando dunque esperienze fra la seconda metà del X e l'iniziale XI, ma senza riprenderne il caratteristico sistema di lumeggiature « a pettine » che tanto contraddistingue la celebre cripta salentina[27].

26. Riporto qui l'opinione che mi ha espresso oralmente André Jacob, al quale sono ripetutamente ricorso per la sua acclarata conoscenza dell'epigrafia greca e, nel merito, salentina. L'epigrafia soffre comunque quanto la storia dell'arte la scarsità di confronti datati, che rendono problematica ogni datazione fra XI e XIII secolo. Per la controfacciata lo studioso mi ha espresso la sua convinzione di una data intorno al 1000 per la s. Barbara, escludendola invece per l'epigrafia del testo evangelico dell'Ascensione.

27. Per la migliore foto di Casaranello, v. Falla Castelfranchi, La chiesa di Santa Marina (citato n. 1), p. 173. La giusta datazione dell'affresco, in precedenza datato al XIII secolo, è dovuta sia a L. Safran, Redating Some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello, *Byz.* 60, 1990, p. 307-333, che a Falla Castelfranchi, Pittura bizantina in Salento (citato n. 3), p. 141. Per le migliori foto di Carpignano, v. Ead., La cripta delle Sante Marina e Cristina (citato n. 24), p. 206-221.

In questo contesto di arcaismo a nulla serve richiamare estensivamente la pittura bizantina, di Grecia o Cappadocia, si tratti di « coevi affreschi della Magna-Peloponneso meridionale » per esempio a Paleaochora, oppure delle « immagini di alcuni santi (i ss. Sergio e Bacco p.e.) nella chiesa delle colonne (Direkli Kilise), presso Belisırma »[28]. D'altronde anche il piano di base del suppedaneo del trono, squamato più che decorato, i montanti dei frontali del trono rabescati con il cd. *rinceau vermiculé* studiato dalla Hadermann-Misguich per la sua presenza a Kurbinovo, largamente usato nell'ecumene comnena di XII secolo, le decise pomellature sulle guance dei suoi attori – in piena evidenza nell'angelo di sinistra (fig. 6a) –, presenti largamente nella pittura italomeridionale postcassinese e finanche il disegno delle loro labbra, segnalano una linguaggio figurativo che difficilmente autorizza confronti esclusivi d'oltremare, che inseriscano cogentemente e convincentemente questo affresco nella triangolazione con Costantinopoli e la Cappadocia[29]. E' comunque proprio un confronto interno alla chiesa che esemplarmente e inequivocabilmente attesta la possibilità di una stesura pittorica contemporanea, o comunque a stretto ridosso l'una dall'altra, sia sull'abside a est che sulla retrofaccciata ad ovest: fra la veste del Nazianzeno sull'emiciclo absidale (fig. 3a) e quella dell'angelo alla destra dello spettatore sulla controfacciata (fig. 6b). Nell'una e nell'altro si evidenzia una similitudine di disegno e soprattutto di cromatismo, che nella prima stupisce per la sua alterità stilistica rispetto alle figure degli altri padri, mentre nel secondo è perfettamente in sintonia con l'intero affresco dell'Ascensione. E' una disparità che lascia persino tracce nell'iconografia poiché lo stesso abbigliamento vescovile, per la precisione il *phelonion*, sviluppa una dinamica svirgolatura, quasi un gioco di eleganza, trasversale alla caduta del panneggio, che enfatizza qualche moderata stilizzazione del modello[30].

28. Il confronto greco (Falla Castelfranchi, Pittura monumentale bizantina [citato n. 4], p. 53) è esemplato dalla « testa di San Cristoforo nella chiesa di San Pietro a Paleochôra », con rinvio a M. Panayotidi, Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie méridionale, in *Ad Ovest di Bisanzio* (citato n. 3), p. 115-125, in part. fig. 10; il confronto cappadoceno (Falla Castelfranchi, Pittura bizantina nel Salento [citato n. 3], p. 137) è indirizzato prima alle « immagini di alcuni santi (i SS. Sergio e Bacco p.e.) nella chiesa delle colonne (Direkli Kilise) presso Belisırama », poi, più genericamente, a « certe pitture della Cappadocia di X secolo » (Ead., La chiesa di Santa Marina [citato n. 1], p. 198). Per gli affreschi di Belisırma v. naturalmente il libro della nostra dedicataria, C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, Parigi 2001, pl. 4, 100-101; per altre foto, v. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, t. 3, fig. 521-522.

29. Per il *rinceau vermiculé*, v. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion 6), p. 302-304. Ne è esemplare (senza ovviamente pretendere che ne sia il modello) l'uso sui troni degli apostoli della Pentecoste nella Cappela Palatina, per la quale v. Kitzinger, *I mosaici* (citato n. 17), fig. 224-235. L'angelo di Santa Marina semplifica un modello che agl'inizi del XII secolo può indicarsi in un frammento di area cassinese a Suio, per cui cfr. A. Acconci, Frammenti di intonaci dipinti da Suio (Castelforte, Latina), in *Riflessi metropolitani liturgici, agiografici, paleografici, artistici nell'Italia merdionale. Atti della giornata di studi presso il Pontificio Istituto Orientale, 18 maggio 2010*, a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli e G. Rigotti (OCA 296), Roma 2014, pp. 63-102, fig. 18.

Saldate le fasi sulle due opposte zone della chiesa, ci si deve ancora chiedere perché sulla controfacciata si ritrovi l'Ascensione e non, come ci si potrebbe aspettare, il Giudizio. Se è giusto pensare che esistesse un ciclo cristologico, il cui solo brandello sovrasta la fascia rossa orizzontale cui sottostà lo strato di II fase, è ipotizzabile che questa scena conclusiva della vita terrena del Signore vi si incardinasse, anche se è rischioso pensare che lo facesse in stretta sequenza cronologica, ma solo per prossimità tematica. Infatti per la nota consuetudine dell'inizio del ciclo cristologico sulla parete di destra contigua all'arco absidale, dove era altrettanto canonica la rappresentazione dell'Annunciazione, è verosimile che il ciclo « saltasse » dalla parete destra (sud) a quella di sinistra (nord) per concludersi presso l'abside, cosicché la controfacciata poteva trionfalmente suggellarlo con il Ritorno del Signore alla casa del Padre.

Nella vicina Sanarica, la chiesa di San Salvatore più fortunatamente dispiega appunto un ciclo del quale è invece possibile dettagliare la sequenza scenica[31]. É questo, un ciclo che fu certamente dipinto a stretto ridosso di Muro, subito prima o subito dopo che fosse[32]. È anche significativo che l'edificio, ben più esplicitamente di Santa Marina, presenti arconi trasversi (qui nella navata centrale, fiancheggiata da navatelle) con inequivocabile sagoma archiacuta, denunciando una pratica costruttiva anch'essa più plausibilmente databile verso la metà del XII, piuttosto che prima[33].

Il piccolo edificio di Santa Marina è un raro scrigno di pittura in Puglia, che fu completamente rinnovato nella prima metà del XII secolo. Sopra i pochi brandelli che ci sono rimasti della I campagna pittorica, fra i quali *in primis* la s. Barbara di controfacciata, venne completamente riconfigurata una « messinscena del sacro » che ospitava un'abside obbediente alla pratica figurativa dell'ortodossia, un ciclo cristologico e un ampio santorale di devozione greca. Pochi i santi identificabili, fra i quali due anacoreti (sugli arconi), ancora oggi identificati dalle adiacenti iscrizioni come Macario (fig. 7) e Onofrio, ovviamente s. Nicola alla cui immagine olosoma (sul versante sud alla base del I arcone di sinistra) si accompagna un suo precoce microciclo (pur esso su un paio sugli arconi) identificato dalla Falla Castelfranchi, un diacono – Stefano o Lorenzo – cui verosimilmente era contrapposto l'altro (sulle facce est-ovest alla base del II arcone di sinistra), poi martiri

30. E' un modello raro ma, per esempio, lo si trova sul *phelonion* di Basilio nella Cappella Palatina di Palermo, v. Kitzinger, *I mosaici* (citato n. 17), fig. 104.

31. M. Falla Castelfranchi, La chiesa di San Salvatore e la sua decorazione pittorica, in *Sanarica*, a cura di A. Cassiano, Galatina 2001, p. 59-85; Ead., La chiesa di Santa Marina (citato n. 1), p. 283 e 288 (belle tavole a colori p. 284-287); Ead., Pittura bizantina in Italia meridionale (citato n. 4), p. 224-225.

32. Naturalmente anche in questo caso la data sarà nella prima metà del XII, non dell'XI, Ead., La chiesa di San Salvatore (citato n. 31), p. 84.

33. S. Previtero, Osservazioni sulla chiesa di S. Salvatore, in *Sanarica* (citato n. 31), p. 87-101, giustifica la precoce data di metà XI con un « processo intuitivo ed esperienziale autonomo » (p. 94).

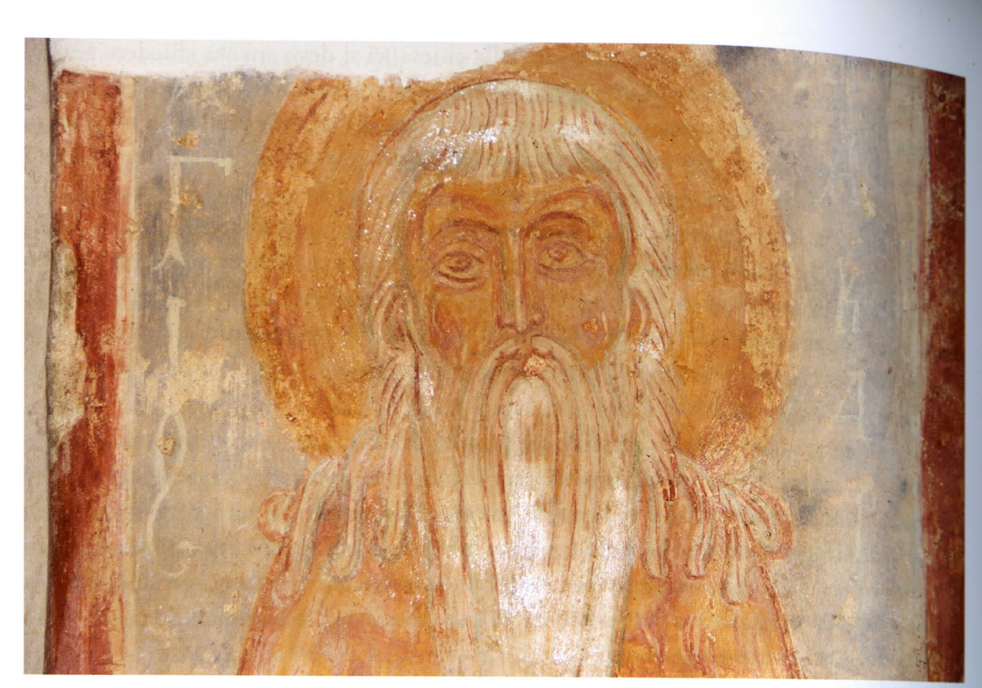


Fig. 7 – San Macario, III arcone, Muro Leccese, Santa Marina

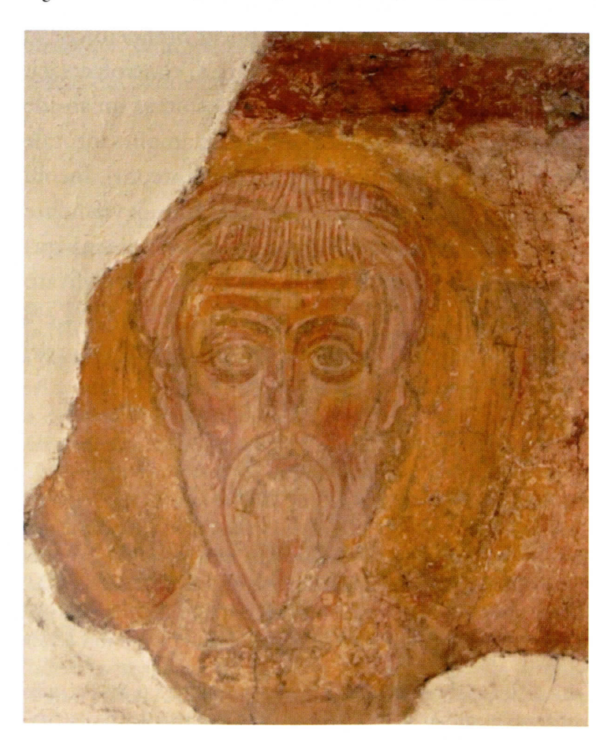


Fig. 8 – Volto di santo, parete di sinistra (I tratto, II strato), Muro Leccese, Santa Marina

(due di essi in particolare evidenza perché in prima sede, sul sottarco del I arcone), vescovi (sul II tratto murario di sinistra), monaci, e ancora i soli volti di santi, talora ancora vivi nello sguardo (fig. 8) talatra ormai quasi spettrali, o figure adesso prive del viso. Un volto quasi perduto, ma contornato da un'aureola crocesignata è tutto quel che ci resta di un'immagine del Signore, posta sull'asse divisorio delle due arcate tamponate sul III tratto di sinistra; san Nicola poté esservi rappresentato anche più volte se è a lui che si rivolge in preghiera una pia donna, abbigliata con la modesta eleganza di ambiente rurale, che mai avrebbe potuto immaginare che secoli dopo sarebbe stata addirittura presa per l'imperatrice Zoe[34].

In conclusione, la chiesina di Santa Marina a Muro Leccese con i suoi affreschi ben esempla una messinscena di santità che doveva perfettamente soddisfare i requisiti di devozione di un ambiente ellenofono. La committenza si servì di programmi e di modi espressivi che riflettono esigenze di percezione e di sensibilità tipiche delle comunità ortodosse, di oltremare e di tradizione ormai radicata nell'Italia una volta e non più « bizantina ». Non la corte imperiale, né il patriarcato costantinopolitano le rivolsero mai attenzione, ma solo fedeli e preti, verosimilmente anche monaci, che con la lingua greca e con il suo rito seguitavano dunque a mantenere quella consuetudine di vita e devozione che nel Salento a lungo avrebbe dato il tono alla loro religiosità e cultura[35]. Allo storico dell'arte, oggi, essa testimonia quella che può chiamarsi la « transperiferia bizantina »[36].

34. Safran, Scoperte salentine (citato n. 6).

35. Si veda, da ultimo, dovendo anche rinviare alle sue precedenti pubblicazioni, M. Berger, L'influence de la liturgie et des commentaires mystagogiques sur les programmes iconographiques byzantins de la Terre d'Otrante (XIIe-XVe siècles), in *Riflessi metropolitani, liturgici, agiografici, paleografici, artistici nell'Italia meridionale* (citato n. 29), p. 11-45.

36. Per questo concetto, da me già sviluppato altrove, v. V. Pace La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, a cura di J.-P. Caillet e F. Joubert, Parigi 2012, p. 215-234.

TROIS FIGURES DU CHRIST

AU MILIEU DE LA COMMUNION DES APÔTRES

NOUVELLES CONSIDÉRATIONS AUTOUR DU CAS DE CIMITILE (XIe SIÈCLE)

Simone Piazza

La présente étude propose une réflexion sur le thème de la Communion des Apôtres et en particulier sur une variante iconographique assez originale, caractérisée par la représentation inattendue de trois figures du Christ à proximité de l'autel, au lieu de deux, selon l'usage le plus courant[1], ou d'une seule, comme attesté dans un certain nombre de cas[2]. L'image de Jésus donnant la communion à ses disciples, comme on le sait, naît de l'exigence de transférer symboliquement la Cène sur un plan liturgique afin de pouvoir établir une correspondance visuelle entre l'épisode évangélique et le rite eucharistique, à travers lequel se renouvelle selon les chrétiens le miracle de la transsubstantiation du pain et du vin en corps et sang du Christ[3]. Déjà dans les versions les plus anciennes, que l'on retrouve sur la vaisselle liturgique du VIe siècle, comme les patènes de Riha et de Stuma, le Christ prend l'aspect du prêtre célébrant, la table du dernier repas devient l'autel et les apôtres s'apprêtent à recevoir la communion à la manière des fidèles dans l'église (fig. 1)[4]. Plus tard, dès le milieu du XIe siècle, le thème acquiert une dimension monumentale à l'intérieur de l'église, prenant

1. Sur l'iconographie de la Communion des Apôtres, voir E. Lucchesi Palli, Apostelkommunion, dans *LCI* 1, col. 174-175 ; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982, p. 184-198, 215-217 ; C. Jolivet-Lévy, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2009, t. 1, p. 161-200, ici p. 162-174.

2. Voir *infra*, p. 417.

3. Jolivet-Lévy, Images des pratiques (cité n. 1), p. 163 ; A. Grabar, Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid, *CahArch* 15, 1965, p. 257-265, ici p. 259.

4. W. C. Loerke, The Monumental Miniature, dans *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, p. 78-96 ; J. L. Schrader, Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens, *Gesta* 18/1, 1979, p. 147-156.



Fig. 1 – Communion des Apôtres, patène de Riha (photo : Washington DC, Dumbarton Oaks Collection)

place sur le registre médian de l'abside centrale, entre l'image de la Théotokos du cul-de-four et la théorie des saints, pour la plupart des évêques, de la zone inférieure de l'hémicycle[5]. C'est à ce moment-là que la scène s'enrichit des figures des anges[6], référence aux diacres assistant le prêtre pendant la messe et allusion, en même temps, au passage définitif de l'eucharistie célébrée sur terre à la Divine Liturgie se déroulant dans l'au-delà[7].

En ce qui concerne la composition, le schéma de la Communion des Apôtres reste presque toujours le même au fil des siècles : l'autel se trouve au centre tandis que les disciples figurent de part et d'autre, répartis en deux groupes symétriques de six, représentés sur le point de recevoir la communion sous les deux espèces, avec Pierre et Paul placés généralement en tête des deux cortèges[8]. Quant à l'image du célébrant, la solution la plus commune est celle qui prévoit la présence de deux figures du Christ tourné de trois quarts, en train d'administrer l'eucharistie sous les deux formes[9]. Il arrive parfois

5. Avant de faire son entrée, dès le milieu du XI[e] siècle, dans l'abside centrale, la Communion des Apôtres apparaît dans l'absidiole latérale nord, utilisée pour le service liturgique (*prothésis*), dans l'église de la Nativité de l'île de Naxos et dans celle de Kılıçlar-Göreme 29 en Cappadoce : S. PIAZZA, Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano, *CahArch* 47, 1999, p. 137-158, ici p. 143 ; JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 162.

6. WALTER, Art and Ritual (cité n. 1), p. 215-216, 232.

7. Comme l'a dit André Grabar, l'introduction des anges-diacres dans la Communion des Apôtres signifie que le sujet de la scène n'est pas, ou n'est plus, « la fondation de l'eucharistie le jour de la Sainte Cène, mais la "Divine Liturgie" célébrée au ciel, depuis toujours et pour l'éternité » : GRABAR, Les peintures murales (cité n. 3), p. 260.

8. À partir du milieu du XI[e] siècle, moment où l'on voit apparaître la Communion des Apôtres au milieu de l'hémicycle de l'abside, la présence de Pierre et Paul à la tête des deux cortèges devient la règle, sauf quelques rares exceptions, comme dans le cas de la Panagia Phorbiotissa d'Asinou à Chypre (M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966) et de certaines églises de la Macédoine (S. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – Londres 1999, p. 50-51), où la figure de Paul recevant le vin des mains du Christ est remplacée par celle de Jean.

9. Voir, par exemple, les patènes de Riha et de Stuma (cf. *supra*, n. 4), les peintures datant du X[e] siècle de Kılıçlar Kilise en Cappadoce (C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1991, p. 140 et bibliographie en note) et de l'église de la Nativité à Naxos (M. PANAYOTIDI, L'église rupestre de la Nativité

qu'il soit aussi représenté en une seule et unique figure, derrière l'autel, de face[10] ou tourné vers ses disciples[11], dans l'acte d'élargir la communion au pain aux apôtres disposés sur le côté gauche, solution qui n'a rien d'étonnant, car elle peut être interprétée tout simplement comme une version abrégée. La décision de reproduire une troisième figure du Christ derrière l'autel entre la communion au pain et au vin est, en revanche, sans doute bien plus difficile à expliquer.

C'est ce que l'on voit apparaître dans une peinture murale conservée à Cimitile, important complexe basilical situé à une trentaine de kilomètres au nord-est de Naples, érigé autour du tombeau du martyr Félix à l'époque paléochrétienne, mais en activité tout au long du haut Moyen Âge et même encore au-delà[12]. La scène en question a été signalée et brièvement

dans l'ile de Naxos, *CahArch* 23, 1974, p. 107-120, ici p. 112, fig. 6), ainsi que les deux plus anciennes versions en mosaïque, celle de Sainte-Sophie de Kiev, du milieu du XI[e] siècle (V. N. LAZAREV, *Мозаики Софии Киевской*, Moscou 1960, p. 102-110, fig. 31-47) et celle de l'église des Saints-Théodore à Serrès, fin XI[e]-début XII[e] siècle, détruite pendant la guerre en 1913 à l'exception d'un fragment de l'apôtre André, mais documentée dans son ensemble par d'anciennes photos en noir et blanc (P. PERDRIZET et L. CHESNAY, La métropole de Serrès, *MonPiot* 10, 1903, p. 123-144, fig. 4 ; T. F. MATHEWS, Saint Andrew from the Communion of the Apostles, dans *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, cat. exp., éd. H. C. Evans et W. D. Wixom, New York 1997, p. 47-49). Dans les versions successives de la Communion des Apôtres, la double figure du Christ représenté dans la pose de trois quarts devient systématique.

10. Cf. l'image du psautier du IX[e] siècle, Athos, monastère du Pantocrator 61, fol. 37r : S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*. 1, *Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731*, Paris 1966, p. 24, pl. 5.

11. C'est le cas des illustrations contenues dans le psautier de Chludov (Moscou, Musée historique, gr. 129, fol. 115r), du IX[e] siècle, cf. M. V. ŠČEPKINA, *Миниатюры хлудовской псалтыри: греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Moscou 1977, pl. 115 ; dans le psautier de Londres (British Library, Add. 19 352, fol. 152r), datant de 1066, cf. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*. 2, *Londres, Add. 19 352*, Paris 1970, p. 52, fig. 244 ; JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 171, n. 18 ; et dans le Psautier Barberini (Vatican Barb. gr. 372, fol. 188r), remontant à la fin du XI[e] siècle, cf. J. C. ANDERSON, The Date and Purpose of the Barberini Psalter, *CahArch* 31, 1983, p. 35-67 ; voir la reproduction en microfiche de la miniature dans *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, éd. J. C. Anderson, P. Canart et C. Walter, Zurich – New York 1989.

12. En ce qui concerne le complexe basilical de Cimitile, de sa fondation paléochrétienne jusqu'au haut Moyen Âge, voir C. EBANISTA, Cimitile in età longobarda, dans *Società multiculturali nei secoli V-IX : scontri, convivenza, integrazione nel mediterraneo occidentale. Atti delle VII giornate di studio sull'età romanobarbarica, Benevento, 31 maggio-2 giugno 1999*, Naples 2001, p. 287-320 ; ID., Dinamiche insediative nel territorio di Cimitile tra tarda antichità e medioevo, dans *Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di s. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche. Atti della Giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, École française de Rome, 9 mars 2000*, éd. H. Brandenburg et L. Pani Ermini, Cité du Vatican 2003, p. 43-86 ; ID., *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La Basilica di S. Felice a Cimitile. Storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*, Naples 2003, ici p. 17-29 ; ID., Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile, dans *Il complesso basilicale di Cimitile. Patrimoinio culturale dell'umanità? Convegno internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre 2004*, éd. M. de Matteis et C. Ebanista, Naples 2008, p. 147-186, pl. 6.

décrite dans un ouvrage de la fin du XVIIIe siècle[13], mais elle a attiré l'attention des chercheurs seulement au cours des dernières décennies[14], à la suite d'une restauration menée dans les années 1995-1996[15], qui l'a rendue bien plus lisible (fig. 2). L'œuvre est conservée dans la *basilica vetus*[16] – ainsi nommée pour la différencier de la *basilica nova*, bâtie à l'initiative de saint Paulin de Nole au tout début du Ve siècle[17] –, à l'intérieur de l'une des deux niches en forme d'arc creusées aux extrémités de l'abside ouest, celle qui se trouve sur la droite[18]. Une analyse stratigraphique des couches d'enduit dans ces deux petits espaces a permis d'associer l'image eucharistique à la quatrième et dernière phase picturale[19], qui a été datée de la seconde moitié ou de la fin du Xe siècle[20], même si, comme on le verra, nous disposons d'arguments permettant de proposer une attribution au XIe siècle avancé.

La Communion occupe la paroi de droite de la niche et elle demeure assez compréhensible nonobstant son état fragmentaire. Mise à part la surprenante triple présence du Christ à proximité de l'autel, la scène est conforme au schéma byzantin traditionnel. De la série

13. A. Ambrosini, *Delle memorie storico-critiche del Cimitero di Nola*, Naples 1792, p. 88. Cf. Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 225.

14. M. Falla Castelfranchi, La teologia trinitaria : aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina, dans *Il Concilio di Bari del 1098. Atti del convegno storico internazionale e celebrazioni del IX centenario del Concilio*, Bari 1999, p. 285-315, ici p. 302-305, fig. 6 ; Ead., La decorazione pittorica medioevale nel complesso monumentale, dans *Cimitile e Paolino di Nola* (cité n. 12), p. 295-331, ici p. 305-310 ; Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 228-230, fig. 138 ; M. Falla Castelfranchi, La pittura bizantina in Italia meridionale e in Sicilia (secoli IX-XI), dans *Histoire et culture dans l'Italie byzantine*, éd. A. Jacob, J.-M. Martin et G. Noyé (CEFR 363), Rome 2006, p. 205-235, ici p. 218-220, pl. VIII ; Ebanista, Interventi edilizi d'età medievale (cité n. 12), p. 165-166 ; S. Piazza, La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina, dans *L'héritage byzantin en Italie (VIIIe-XIIe siècle). 3, Décor monumental, objets, tradition textuelle*, éd. S. Brodbeck *et al.* (CEFR 510), Rome 2015, p. 107-122, ici p. 117-118.

15. C. Ebanista, Il complesso basilicale di Cimitile tra XVIII e XX secolo. Restauri e scavi in S. Felice, dans *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al XIX secolo. Momenti di storia culturale e artistica. Atti del III Corso di formazione per docenti in servizio "Didattica e Territorio", 10 febbraio-28 maggio 1994*, éd. T. R. Toscano, Castellammare di Stabia 1998, p. 259-406, ici p. 358, 360.

16. Pour une analyse approfondie de la *basilica vetus* de Cimitile, nous renvoyons à la monographie de Carlo Ebanista : Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12).

17. Id., La basilica nova di Cimitile/Nola : gli scavi del 1931-36, dans *Rivista di Archeologia Cristiana* 76/1-2, 2000, p. 477-541 ; T. Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola : Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden 2004, ici p. 53-119.

18. Dans la numérotation adoptée par Carlo Ebanista pour la lecture des différentes phases archéologiques de la *basilica vetus*, l'arc en question est associé au n° 102 : Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 216, 221, 224, 228 et fig. 17.

19. *Ibid.*

20. Falla Castelfranchi, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 303 ; Ead., La pittura bizantina (cité n. 14), p. 219. La datation de Marina Falla Castelfranchi a été acceptée par Carlo Ebanista : Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 229-230 ; Id., Interventi edilizi (cité n. 12), p. 165.



Fig. 2 – Communion des Apôtres, abside ouest de la *basilica vetus*, Nola, Cimitile (photo : S. Piazza)

des apôtres, qui à l'origine devait être complète et séparée en deux groupes égaux, on ne distingue désormais que quelques traces : la figure de Paul, premier du groupe de droite, ainsi qu'une partie des deux disciples qui le suivaient, et deux nimbes ayant appartenu à d'autres personnages du cortège. Au milieu de la scène, l'autel recouvert d'une nappe blanche est encore assez bien lisible. Il est bordé d'une bande pourpre et enrichi des *gammulae* rouges[21]

21. Les *gammulae* sont des ornements brodés imitant la forme de la lettre grecque *gamma* (G), très répandus dans l'iconographie paléochrétienne et du haut Moyen Âge, figurant sur les nappes d'autel (A. Bertini Calosso, Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano, *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 30, 1907, p. 189-241, ici p. 208, 220) et sur les vêtements des saints (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau 1916, t. 1, p. 86).

qui encadraient une croix de la même couleur, dont il ne reste que l'extrémité du bras droit. Sur la table, seule une partie du calice est conservée à droite, mais il est assez probable que de l'autre côté, à gauche, se trouvait la patène.

Derrière l'autel, le Christ prêtre, vêtu d'un *himation* bleu et d'un *chiton* pourpre, apparaît trois fois : en pose frontale, au centre, dans l'acte de bénir « à la grecque »[22] et de montrer le livre des saintes Écritures ; de trois quarts de part et d'autre, en train d'administrer la communion au vin à Paul, à droite, et de distribuer le pain à la série de personnages de l'autre côté. Même si le groupe de gauche est complètement perdu, une longue et solide tradition figurative permet d'affirmer que le premier de la file, dans ce cas, était Pierre[23]. Selon une formule iconographique très récurrente dès l'époque paléochrétienne, Paul, en tunique blanche et manteau ocre clair, reçoit la communion au vin de ses mains voilées. Comme le prouvent les quelques traces qui subsistent des deux côtés du ciborium surmontant l'autel, les apôtres n'étaient pas les seuls participant à la messe : celle-ci était célébrée en présence de deux anges-diacres soutenant des *rhipidia*[24]. La raison d'être de ces objets tient à l'exigence liturgique de préserver la table eucharistique de tout risque d'impureté transmissible par l'intrusion accidentelle de mouches et d'autres insectes[25]. En ce qui concerne l'ordre général des figures, le fait qu'en l'état actuel l'autel se trouve à gauche et non pas au centre de la composition, et que la place réservée aux apôtres de la rangée de droite apparaît bien plus ample que celle de la partie opposée, est dû vraisemblablement non pas au manque d'espace[26], mais à la perte d'une portion d'enduit du côté gauche du panneau, survenue au début du XIXe siècle, lorsque l'on décida de démolir la paroi du fond de la niche en forme d'arc pour rétablir le passage primitif d'un côté à l'autre du mur de l'abside[27].

Comme on a eu l'occasion de le remarquer ailleurs[28], du point de vue du style, l'image eucharistique de la *basilica vetus* coïncide parfaitement avec la deuxième couche picturale de la chapelle des Saints-Martyrs[29], située à l'intérieur du même complexe monumental de Cimitile, au point de pouvoir attribuer les deux décors au même artiste. Nous nous référons au

22. M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Cité du Vatican 1976, p. 213.
23. Falla Castelfranchi, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 303.
24. Un fragment de peinture juste au-dessus du nimbe de saint Paul laisse apercevoir l'extrémité inférieure de la hampe de l'éventail de l'ange de droite.
25. L. Bréhier, *La civilisation byzantine*, Paris 1950, p. 241.
26. Falla Castelfranchi, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 305.
27. Ebanista, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 229. Selon les calculs effectués par Carlo Ebanista, la largeur primitive du panneau de la Communion des Apôtres était d'environ 1,60 m : *ibid.*
28. Piazza, La pittura di area beneventano-cassinese (cité n. 14), p. 118, n. 52.
29. H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962 ; L. Melillo et F. De Francesco, Il restauro degli affreschi paleocristiani dei mausolei 13 e 14 e del ciclo pittorico altomedievale della cappella dei Ss. Martiri a Cimitile, dans *Il complesso basilicale di Cimitile* (cité n. 12), p. 187-208, ici p. 200.



Fig. 3 – Communion des Apôtres, détail de l'ange de gauche, abside, chapelle des Saints-Martyrs, Nola, Cimitile (photo : S. Piazza)

panneau absidial, daté du XIe siècle, figurant une Vierge orante flanquée de deux archanges en adoration[30]. La confrontation des deux œuvres se révèle particulièrement significative lorsque l'on compare les têtes représentées dans la même position, celle du Christ de la communion au vin dans la basilique paléochrétienne et celle de l'archange de gauche de l'oratoire contigu (fig. 3). Les contours et les traits des deux visages, l'ovale des grands yeux, légèrement levés, la ligne des sourcils, du nez et du menton, sont presque identiques. En ce qui concerne la palette des couleurs, la figure ailée de la chapelle des Saints-Martyrs présente les mêmes carnations verdâtres que les trois visages du Christ de la basilique adjacente, avec les joues rehaussées de rouge. La bordure du nimbe de l'archange, caractérisée par une simple ligne blanche, correspond exactement à celle du nimbe de saint Paul. Du point de vue stylistique, les deux œuvres sont à attribuer à la production picturale bénéventano-cassinienne, comme l'attestent, entre autres, les affinités formelles avec les portraits d'abbés de l'église du monastère bénédictin Saint-Magne à Fondi, qui ont été datés du dernier quart du XIe siècle ou de la première moitié du XIIe siècle[31].

30. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri* (cité n. 29), p. 31-43, fig. 15, 17-20.
31. B. Coppola, Gli affreschi dell'abbazia di S. Magno a Fondi, *Bollettino della Unione Storia ed Arte* 105, 2013, p. 149-158, ici p. 153-155, fig. 9.

Notre proposition de reporter l'exécution de la Communion de Cimitile à environ un siècle plus tard, par rapport à la chronologie indiquée dans les études précédentes, est confortée par l'analyse iconographique, puisque l'image des anges avec les *rhipidia* n'apparaît dans la Communion des Apôtres qu'à partir du milieu du XIe siècle[32]. Les premiers témoignages attestés sont ceux des églises Sainte-Sophie d'Ochrid[33], en Macédoine, et Sainte-Sophie de Kiev[34], toutes deux de cette époque. Le seul précédent connu se trouve dans une peinture du Xe siècle à la Grotta del Salvatore à Vallerano, petit ermitage rupestre près de Viterbe[35], mais dans ce cas-là, la scène eucharistique accueille une seule figure ailée, qui a pour rôle de soutenir la patène contenant le pain liturgique et non d'agiter l'éventail[36].

Le constat que la Communion des Apôtres de Cimitile appartient à la même campagne picturale que la Vierge entre deux archanges de l'oratoire des Saints-Martyrs permet de mieux comprendre les raisons de l'insertion de la scène eucharistique dans le chœur de la *basilica vetus*. Dans la chapelle voisine, l'image mariale constitue le nouveau sujet absidial d'un lieu de culte créé et décoré à l'initiative de l'évêque de Nole, Léon III[37], entre la fin du IXe siècle et le début du Xe, réutilisant une ancienne chambre funéraire[38]. C'est au même commanditaire que l'on doit aussi attribuer, vraisemblablement, le réaménagement du chœur de la *basilica vetus*, qui subit la transformation des deux passages aux extrémités de l'abside ouest en espaces fermés sur trois côtés – revêtus à l'occasion d'un enduit peint dont il ne reste que quelques traces –, servant à ranger les objets de la liturgie, à la manière de la *prothésis* et du *diakonikon* des églises byzantines[39]. Près d'un siècle plus tard, comme dans le cas de l'abside de l'oratoire voisin, les deux niches absidiales reçurent une nouvelle couche picturale, dont la Communion des Apôtres est le seul sujet conservé dans un état de lisibilité satisfaisante[40]. Que ce soit à l'intérieur de la *basilica vetus* ou dans la chapelle des Saints-Martyrs, ces nouvelles

32. Cf. *supra*, p. 420, et n. 23.
33. GRABAR, Les peintures murales (cité n. 3), p. 259-260.
34. LAZAREV, *Мозаики Софии Киевской* (cité n. 9), fig. 33-34.
35. PIAZZA, Une Communion des Apôtres (cité n. 5), p. 141-142.
36. *Ibid.*, p. 140, 144.
37. Léon III, élu évêque de Nole par le pape Formose (891-896), apparaît encore en charge en 911: BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri* (cité n. 29), p. 134, 153.
38. *Ibid.*, p. 9-16 ; M. FALLA CASTELFRANCHI, Il programma iconografico del ciclo leonino della cappella detta dei Ss. Martiri a Cimitile e un'ipotesi sulla sua funzione, *Kronos* 13/1 (= *Scritti in onore di Francesco Abbate*, éd. L. Gaeta et M. Franca), 2009, p. 1-4; MELILLO et DE FRANCESCO, Il restauro degli affreschi paleocristiani (cité n. 29), p. 187-194.
39. *Ibid.*
40. Selon Carlo Ebanista, qui a mené une lecture stratigraphique méticuleuse des couches d'enduit de l'abside ouest de la *basilica vetus*, seuls les restes d'une scène figurant – peut-être – saint Pierre en prison se réfèrent sûrement à la quatrième phase, comme la Communion des Apôtres: EBANISTA, *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis* (cité n. 12), p. 228. Il n'est pas exclu que l'épisode de la Mise au Tombeau du Christ, image qui a complètement disparu aujourd'hui, mais qui a été signalée au XVIIIe siècle, puisse faire partie de la même intervention picturale: *ibid.*, p. 230.

interventions picturales, réalisées dans le courant du XIe siècle, peuvent être interprétées comme une sorte de mise à jour de programmes figuratifs préexistants limités à la zone du chœur.

Au sein du complexe basilical de Saint-Félix, la décision de représenter la Communion des Apôtres à la place de l'épisode évangélique traditionnel de la Cène, de coutume occidentale, ne peut s'expliquer que par une contamination de la culture byzantine, aisément justifiable dans une aire géographique comme la Campanie, ouverte aux apports artistiques de l'Orient chrétien, comme l'attestent plusieurs témoignages picturaux des XIe-XIIe siècles conservés dans cette région[41]. Il faut aussi tenir compte du fait qu'à Cimitile l'espace abritant la Communion des Apôtres était de toute évidence réservé au service liturgique et donc non accessible aux fidèles. La non-visibilité de l'œuvre, partielle ou totale, permet de justifier la présence d'un thème eucharistique sans doute insolite en terre latine, tributaire d'une pensée théologique complexe qui aurait pu attirer des critiques et soulever des débats doctrinaux si elle avait été exposée au public. Quant à l'insertion d'une troisième image de célébrant au centre de la composition, on ne peut pas exclure, à notre avis, que cette solution ait été adoptée afin d'éviter la juxtaposition de deux figures symétriques du Christ, selon le modèle le plus répandu à Byzance, peut-être par crainte qu'une représentation de ce type n'apparaisse, aux yeux des chrétiens d'Occident, comme un défi aux principes d'unicité et d'indivisibilité du Corps eucharistique[42].

Jusqu'à présent, la représentation des trois célébrants à proximité de l'autel a été interprétée comme l'expression de la volonté d'introduire une Trinité au milieu de la Communion des Apôtres, au point de définir la scène comme une « Trinité eucharistique »[43]. S'il est vrai qu'il existe en Occident un véritable thème figuratif associant l'image trinitaire à l'autel liturgique – traditionnellement appelé « Trinité eucharistique » et récemment « Trinité à l'autel »[44] –, il est également certain qu'il s'agit de témoignages bien plus tardifs,

41. V. PACE, Le maniere greche: modelli e ricezione, dans *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2002, p. 237-250, ici p. 238; PIAZZA, La pittura di area beneventano-cassinese (cité n. 14), p. 107-122.
42. La même raison pourrait être à l'origine du choix de composition, tout à fait particulier, dans le cas de la Communion des Apôtres de la Grotta del Salvatore à Vallerano (près de Viterbe), où la scène, commanditée par un abbé bénédictin vers la fin du Xe siècle et donc née dans un contexte culturel pleinement occidental, présente une seule figure du Christ, placée à l'extrémité droite de la paroi, et une seule théorie d'apôtres qui avancent vers lui du côté gauche pour recevoir l'eucharistie sous l'espèce du vin: PIAZZA, Une Communion des Apôtres (cité n. 5), p. 144. Plus généralement, il n'est pas impossible, à notre avis, que le manque de fortune du thème de la Communion des Apôtres en Occident soit dû à la double image du Christ, propre au schéma byzantin le plus récurrent, peut-être considérée trop audacieuse et déstabilisante pour les fidèles de l'Église latine.
43. FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 302; EAD., La decorazione pittorica (cité n. 14), p. 305; EAD., La pittura bizantina in Italia (cité n. 14), p. 220.
44. F. BOESPFLUG, Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XIIe-XVe siècle), dans *Pratiques de l'eucharistie* (cité n. 1), t. 2, p. 1111-1167, ici p. 1153-1159.

datant principalement des XIVe-XVIe siècles, répandus surtout dans le nord de l'Italie[45], sans aucun lien iconographique avec la représentation de la Communion des Apôtres et interprétés comme sujets dévotionnels adressés à la foi populaire[46]. Le panneau de la Collegiata de Castell'Arquato (XIVe siècle)[47] ou celui de l'église Saint-Léonard à Lisignano (vers 1450)[48] ont pour caractéristique commune, dans cette typologie d'images, la présence de trois figures identiques du Christ frontal et bénissant, alignées horizontalement derrière l'autel. Il s'agit, dans ces cas-là, d'une variante « eucharistique » de l'iconographie de la Trinité triandrique[49], sujet presque exclusivement occidental[50], répandu surtout à partir du XIIe siècle et qui dérive vraisemblablement de l'image des « trois hommes du Seigneur » de la scène de l'Hospitalité d'Abraham (ou « Philoxénie »), le plus souvent représentés comme des anges[51].

Pour ce qui est du cas de Cimitile, la triple présence du Christ semble faire référence à différents moments du rite eucharistique, évoqués par les gestes, les actions et les postures spécifiques des trois images du célébrant, plutôt qu'au dogme trinitaire. Selon un procédé formel typique de l'art figuratif du Moyen Âge, plusieurs unités temporelles du même récit se retrouvent l'une à côté de l'autre dans un même et unique espace visuel[52]. La version du milieu, rigide et frontale, la seule à être encadrée par un ciborium conférant à l'action

45. D. RIGAUX, *À la Table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris 1989, p. 185-190 ; P. IACOBONE, Mysterium Trinitatis. *Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Rome 1997, p. 175-179, 271-276 ; FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 302 ; BOESPFLUG, Eucharistie et Trinité (cité n. 44), p. 1153-1159.

46. « Pertanto, più che di manifesti antiereticali, gli affreschi in oggetto vanno considerati soprattutto come "manifesti pastorali", cioè opere volute dai Pastori, vescovi o sacerdoti, o dagli Ordini Religiosi, particolarmente attenti alle nuove devozioni, con intenti catechetici e pedagogici, per sostenere e incrementare la fede trinitaria ed eucaristica del popolo, rispondendo così anche, contemporaneamente, alle tendenze ereticali che cercavano di mettere radici nelle più antiche e vaste Diocesi dell'Italia Nord-Occidentale » : P. IACOBONE, La "Trinità Eucaristica" del Sacro Monte di Ghiffa : spunti per una lettura teologico-iconografica, dans *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, éd. C. Silvestri, Ghiffa (VCO) 2008, p. 17-31, ici p. 27.

47. La Trinité eucharistique de Catell'Arquato, considérée comme l'une des versions les plus anciennes de la série, a été attribuée, de façon douteuse, à la fin du XIIIe-début du XIVe siècle : RIGAUX, À la Table du Seigneur (cité n. 45), p. 186, fig. 71 ; BOESPFLUG, Eucharistie et Trinité (cité n. 44), p. 1157, fig. 19. Son style, pourtant, ferait plutôt penser à une datation au XIVe siècle bien avancé.

48. RIGAUX, À la Table du Seigneur (cité n. 45), p. 187, fig. 70.

49. A. M. D'ACHILLE, Sull'iconografia trinitaria medievale : la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra, *Arte medievale* 1, 1991, p. 49-73; FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 301-302.

50. Parmi les rares exemples byzantins connus, on peut citer celui du codex gr. 1162 de la Bibliothèque Vaticane (fol. 113v), datant du XIIe siècle : D'ACHILLE, Sull'iconografia trinitaria (cité n. 49), p. 55, fig. 8 p. 56.

51. *Ibid.*, p. 52-53; FALLA CASTELFRANCHI, La teologia trinitaria (cité n. 14), p. 308-315.

52. C'est le cas, par exemple, de la scène de la Nativité qui accueille à l'intérieur du même espace, à côté de l'image de la Vierge allongée avec Jésus nouveau-né, l'épisode du Bain de l'Enfant et parfois aussi l'Annonce aux bergers et le Voyage des Rois mages.

du personnage encore plus de solennité, peut être associée à l'épiclèse (« invocation »), prière de l'anaphore coïncidant avec le moment culminant de la liturgie eucharistique, où le célébrant invoque le Saint-Esprit afin qu'il opère la transsubstantiation[53]. Le geste accompli par le Christ de la main droite évoque non seulement le signe de bénédiction, mais aussi celui de l'*adlocutio*[54], faisant vraisemblablement allusion, dans ce cas spécifique, à la phrase de l'évangile que le célébrant prononce pour que le pain et le vin posés sur l'autel se transforment en corps et sang du Seigneur[55]. Le moment crucial de la consécration eucharistique est suivi par deux actions en mouvement qui se succèdent pendant le déroulement de la liturgie : la communion au pain d'abord et celle au vin ensuite, selon l'ordre du récit évangélique. La figure du célébrant, qui était immobile et frontale au milieu de la scène, adopte désormais le dynamisme de l'action en se tournant de trois quarts. Dans ces deux cas, l'image du Christ s'adresse aux apôtres en s'éloignant du ciborium, de la même manière que le prêtre, franchissant l'iconostase par la porte royale, se rend dans le naos pour la communion des fidèles.

En ce qui concerne le sujet central, une solution assez similaire se trouve dans des scènes eucharistiques byzantines à peu près contemporaines, celles de l'abside de Sainte-Sophie d'Ochrid (1037-1056) (fig. 4)[56], du psautier de Bristol (XIe siècle)[57] et du rouleau Stavrou 109 (deuxième moitié du XIe siècle)[58]. Dans ces exemples, le Christ apparaît une seule fois, en pose frontale, derrière l'autel, entre deux groupes symétriques d'apôtres qui avancent vers lui latéralement. Sa main droite accomplit le geste de la bénédiction, tandis que la gauche tient soit un pain rond (Sainte-Sophie d'Ochrid et psautier de Bristol)[59], soit un *volumen*

53. BRÉHIER, *La civilisation byzantine* (cité n. 24), p. 249 ; R. F. TAFT, Anaphora, *ODB* 1, p. 85.

54. KIRIGIN, *La mano divina* (cité n. 22), p. 215, n. 9.

55. « Prenez et mangez, ceci est mon Corps qui est rompu pour vous en rémission des péchés » (Mt 26, 26) ; « Buvez en tous, ceci est mon Sang, le Sang de la Nouvelle Alliance, qui est répandu pour vous et pour un grand nombre en rémission des péchés » (Mt 26, 27-28).

56. GRABAR, Les peintures murales (cité n. 3), p. 259-260. Pour une lecture de l'ensemble du décor absidial de Sainte-Sophie d'Ochrid, comme exaltation du thème de la consécration de l'Église, avec une attention particulière à l'image de l'Enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge du cul-de-four, habillé avec des vêtements sacerdotaux, voir : A. LIDOV, L'image du Christ-prélat dans le programme iconographique de Sainte-Sophie d'Ohrid, *Arte cristiana* 79/745 1991, p. 245-250. Cf. aussi : B. CVETKOVIĆ, Intentional Asymmetry in Byzantine Imagery: The Communion of the Apostles in St Sophia of Ohrid and Later Instances, *Byz.* 76, 2006, p. 74-96.

57. Londres, British Library, Add gr. 40731, fol. 53r : L. BRUBAKER, The Bristol Psalter, dans *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*, éd. C. Entwistle, Oxford 2003, p. 127-141, ici p. 137 ; T. VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi : une image unique de la Communion des Apôtres, *CahArch* 27, 1978, p. 147-161, ici p. 153, fig. 9 ; JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 171.

58. Jérusalem, Bibliothèque du Patriarcat grec orthodoxe, Stavrou 109, section 9 : A. GRABAR, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *DOP* 8, 1954, p. 161–199, ici p. 174.

59. Sur l'hypothèse que le pain rond représenté à Sainte-Sophie d'Ochrid puisse être considéré comme une allusion à la condamnation de l'usage latin du pain azyme, cf. JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques (cité n. 1), p. 171.



Fig. 4 – Communion des Apôtres, détail de la zone centrale, registre médian de l'abside, Ohrid, église Sainte-Sophie (photo : Wikimedia Commons)

(Stavrou 109) évoquant le Verbe divin[60] (prenant la forme d'un livre fermé à Cimitile). Pour le reste, la seule différence consiste dans le fait qu'à Cimitile la main bénissant se trouve au niveau de la poitrine, tandis que dans les autres cas le bras du personnage est entièrement levé. Dans les trois versions byzantines, ni le Christ ni les apôtres n'accomplissent un geste se référant à l'acte même de la communion, raison pour laquelle la scène a été associée à la prière de la proscomidie (préparations des dons), prononcée par le célébrant après le transfert du pain et du vin à l'autel, mais avant que celui-ci ne les ait distribués aux fidèles[61].

Il est difficile de déterminer si le choix opéré à Cimitile, celui d'introduire une version frontale du célébrant au milieu de la Communion des Apôtres, a été influencé par des modèles venus de Byzance, étant donné que l'image du Christ représenté de face derrière l'autel est attestée en Occident dès l'époque carolingienne : elle figure, en effet, sur le couvercle en argent doré de la staurothèque du trésor du Sancta Sanctorum au Latran, datant de

60. Grabar, Les peintures murales (cité n. 3), p. 259.
61. *Ibid.*, p. 259 ; Velmans, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi (cité n. 57), p. 151-153, fig. 8-9 ; Jolivet-Lévy, Images des pratiques (cité n. 1), p. 170-171.



Fig. 5 – Communion des Apôtres, détail du compartiment central du couvercle, boite-reliquaire de la staurothèque de Pascal Ier, Cité du Vatican, Trésor du Sancta Sanctorum (d'après Piazza, Une Communion des Apôtres)

l'époque du pape Pascal Ier (817-824) (fig. 5)[62]. Dans le compartiment central de l'objet cruciforme, le Christ apparaît derrière l'autel, sa main droite bénit « à la latine »[63] le calice et la patène, sa main gauche tient un *volumen*. L'allusion à l'accomplissement du miracle de la transsubstantiation est ici particulièrement évidente, car le Christ dirige sa main bénissant vers la vaisselle liturgique. Plusieurs figures de saints, féminines et masculines, ainsi que deux anges en adoration en arrière-plan, prennent place des deux côtés du Christ. L'apôtre Pierre à droite et la Vierge orante à gauche ouvrent les deux cortèges.

Plus ou moins à l'époque de l'exécution de la scène de Cimitile, une image isolée du Christ-prêtre derrière l'autel prend place dans l'absidiole droite d'une église toujours située en Campanie, celle de Sant'Aniello à Quindici, près de Salerne (fig. 6)[64]. Dans ce cas, comme dans la basilique Saint-Félix, le Christ fait le signe de bénédiction « à la grecque », mais cette fois-ci son livre est ouvert et laisse apercevoir l'inscription « QVI CRE », référence au verset de l'évangile de Jean 6, 47, faisant allusion au sacrifice eucharistique[65]. Sur la table de l'autel de l'image de Sant'Aniello sont posés le calice, la patène et d'autres objets plus petits difficilement identifiables. Dans la zone supérieure du décor, au lieu du ciborium apparaissent deux colonnes soutenant une architrave, qui encadrent le portrait du Christ et le séparent des deux figures de saints debout. Seul celui de droite est conservé, bien que partiellement. Sa coiffure féminine permet d'affirmer qu'il ne s'agissait ni de Pierre ni de Paul et on peut donc exclure tout lien avec l'image des apôtres participant au rite eucharistique.

62. R. Farioli Campanati, La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo, dans *I Bizantini in Italia*, éd. G. Cavallo, Milan 1982, p. 139-426, n° 196, p. 407, fig. 268 ; Piazza, Une Communion des Apôtres (cité n. 5), p. 141, fig. 10.
63. Kirigin, *La mano divina* (cité n. 22), p. 214. Dans une autre scène figurant sur le même reliquaire, celle du Christ trônant, les clés portées par l'apôtre Pierre présentent la forme des lettres latines P, R et T, indice de l'origine occidentale de l'objet en question : Farioli Campanati, La cultura artistica (cité n. 62), fig. 268 ; S. Piazza, La Grotta dei Santi e le sue pitture, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 57, 2002, p. 169-208, ici p. 184 et n. 37.
64. D. Campanelli, La chiesa di Sant'Aniello a Quindici e i suoi affreschi, *Campania sacra* 23, 1992, p. 73-98, ici p. 83-84, fig. 3, 5 ; Piazza, Une Communion des Apôtres (cité n. 5), p. 141, fig. 11.
65. « Qui credit in me habet vitam aeternam. Ego sum panis vitae », cf. Campanelli, La chiesa di Sant'Aniello (cité n. 64), p. 84, 93.



Fig. 6 – Communion des Apôtres, détail du Christ-prêtre, abside, Salerne, Quindici, église Sant'Aniello (d'après PIAZZA, Une Communion des Apôtres)

La décision d'introduire une troisième figure du Christ au milieu d'une Communion des Apôtres fait de la scène de Cimitile une variante iconographique très singulière, certes, mais pas totalement dépourvue d'analogies avec des peintures murales de l'Orient chrétien. On rencontre des cas en quelque sorte comparables, même si plus tardifs, dans la région du Caucase méridional, celui de la grande église du monastère de Kobayr (de datation discutée,

entre le dernier quart du XIIe siècle et la fin du XIIIe siècle)[66], dans le nord de l'Arménie, et celui de l'église de la Vierge de Kincvisi, en Géorgie centrale (attribué à la deuxième moitié du XIVe siècle ou aux premières années du XVe siècle[67]). Au début de notre enquête, nous avons pensé pouvoir inclure aussi la version de l'abside du monastère de Ravanića (1387), en Serbie centrale, car une étude d'il y a plus de trente ans avait signalé la présence de trois images du Christ au centre du thème eucharistique, mais après avoir approfondi la question, nous avons pu constater que cette indication était due à une mauvaise lecture de la couche picturale[68].

66. La datation de la fin du XIIIe siècle, avancée par Irina Drampian (I. R. DRAMPIAN, *Фрески Кобайра*, Erevan 1979, p. 6-17 [avec résumé en anglais, p. 20-21] ; EAD., К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра, *Кавказ и Византия* 4, 1984, p. 194-217) a été repoussée, sur la base de l'analyse stylistique et d'une inscription lapidaire *in situ* rédigée en géorgien, par N. THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir), *CahArch* 19, 1980/81, p. 102-121. L'auteure atteste que la grande église de Kobayr a été commanditée dans la deuxième moitié du XIIe siècle – assez vraisemblablement en 1171 – par Marie et Roussoudane, deux sœurs appartenant à la famille des Kourikian, princes arméniens de la région de Tachir qui tombe dans l'orbite du royaume géorgien des Zakarian dans les dernières décennies du XIIe siècle. Selon Nicole Thierry, le décor en question daterait de la phase de construction de l'édifice et il serait l'œuvre de peintres géorgiens : *ibid.*, p. 103-104, 117-120 ; EAD., À propos des peintures de la grande église de Kobayr, *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 2, 1986, p. 223-226. Dans une étude postérieure, Aleksej Lidov a daté la décoration de l'église principale du monastère arménien du second quart du XIIIe siècle : A. LIDOV, L'art des Arméniens chalcédoniens, dans *Atti del V Simposio Internazionale di Arte Armena, Venezia, Milano, Bologna, Firenze, 28 maggio-5 giugno 1988*, Venise 1992, p. 479-495, ici p. 481. Sur les peintures de Kobayr voir aussi : N. KOTANDJIAN, Les décors peints des églises d'Arménie, dans *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, p. 137-144, ici p. 141, 143, fig. 13. Tout récemment, l'ensemble du décor peint de la grande église de Kobayr a fait l'objet d'une restauration : N. LUDWIG, Scientific Analysis of the Mural Paintings of Aruch, Kobayr and Akhtalà, dans *The Politecnico di Milano in Armenia. An Italian Ministry of Foreign Affairs Project for Restoration Training and Support to Local Institution for the Preservation and Conservation of Armenian Heritage*, éd. G. Casnati, Venise 2014, p. 213-221.

67. VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi (cité n. 57), p. 151-153, fig. 8-9 ; EAD., Une image unique de la Communion des Apôtres, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, p. 44-45 ; M. RADUJKO, Чин узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси, *ZRVI* 34, 1995, p. 203-223 (avec résumé en français p. 219-223).

68. Sur la base d'une restitution graphique fautive, Nicole Thierry avait cru voir trois figures du Christ au milieu de la Communion des Apôtres de Ravanića, une fois au centre, dans la pose frontale, portant le *sakkos* et l'*omophorion* des évêques, et bénissant avec les deux mains, et deux fois latéralement, de trois quarts, en train d'administrer l'eucharistie au vin et au pain, respectivement à droite et à gauche : THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cité n. 66), p. 117 et p. 116, schéma n° 5. Faisant confiance à sa lecture, initialement nous avons commis la même erreur : PIAZZA, La pittura di area beneventano-cassinese (cité n. 14), p. 118. L'étude monographique de Djurić, sortie plus ou moins en même temps que celle de Nicole Thierry (V. J. DJURIĆ, Раваначки живопис и литургија, dans *Манастир Раваница 1381—1981. Споменица о шестој стогодишњици*, Belgrade 1981, p. 45-68, ici p. 53-60, fig. 4-5), a pourtant donné un tout autre sens à la scène, à l'aide de photographies et d'un dessin bien plus précis : à Ravanića seule la figure centrale est, en réalité, identifiable au Christ, car le personnage dispensant la communion au pain a des ailes et il est donc associable à un ange, tandis que le célébrant de droite, qui ne présente pas ce détail iconographique, porte les traits d'un homme âgé et un nimbe non



Fig. 7 – Communion des Apôtres, registre médian de l'abside, Arménie, monastère de Kobayr, grande église (d'après Drampian, *Фрески Кобайра*)

Conformément à un ordre de composition devenu habituel depuis le milieu du XIe siècle dans tout l'Orient chrétien, la Communion des Apôtres de Kobayr occupe une place monumentale au milieu de l'abside, entre l'effigie à grande échelle de la Vierge trônant de la conque supérieure – très endommagée – et la série d'évêques le long du registre inférieur de l'hémicycle (fig. 7)[69]. Le décor de l'église arménienne a été attribué à la main de peintres géorgiens, s'exprimant dans un style archaïque caractérisé par des traits savants, mais conventionnels et assez rigides, résultat de la fusion du langage byzantin tardo-comnène avec la tradition locale[70].

Tout comme à Cimitile, dans l'abside de Kobayr la troisième figure du Christ a été insérée au milieu de la représentation, mais cette fois-ci l'image centrale a des proportions beaucoup

crucifère, caractères faisant allusion à un saint, non identifiable de façon plus précise par manque d'autres détails. Un article plus récent confirme l'exactitude de l'interprétation de Djurić et approfondit la question iconographique, intrigante et encore loin d'être résolue : T. Starodubcev, Причешће апостола у Раваници, *Zograf* 24, 1995, p. 52-59. Je tiens à remercier vivement Dubravka Preradović pour son aide à la traduction des articles en serbe cités ci-dessus.

69. À Kobayr, une autre Communion des Apôtres, appartenant à la même phase picturale que celle de l'abside centrale, mais tout à fait conforme au schéma iconographique byzantin, sans l'ajout d'une troisième figure du Christ au milieu de la scène, se trouve sur le registre médian de l'abside de la chapelle nord : Drampian, *Фрески Кобайра* (cité n. 66), p. 27, fig. 33.

70. Thierry, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cité n. 66), p. 117-119.

plus importantes que les deux versions latérales et son buste a été coupé à la hauteur de la poitrine, laissant ainsi apercevoir seulement la tête et les épaules. L'initiative d'interrompre les séquences symétriques de la communion sous les deux espèces avec une image frontale du Christ derrière l'autel a peut-être été suggérée par la présence de deux fenêtres au milieu de l'hémicycle, séparant la partie supérieure du registre en trois champs distincts. En dessous de chacune des deux baies, un *rhipidion*, posé verticalement comme un insigne sacré, semble vouloir exalter l'aspect symbolique du sujet central et marquer la différence entre celui-ci et les scènes des deux côtés, animées par le dynamisme des gestes.

Le choix d'introduire une troisième figure du Christ au milieu du schéma bipartite de la Communion des Apôtres se retrouve beaucoup plus tard dans un autre monument de la région transcaucasienne, l'église géorgienne en ruine de la Vierge de Kincvisi (fig. 8a-b)[71]. Le thème eucharistique apparaît, là aussi, au centre de l'abside – seule partie de l'édifice à être restée entièrement debout –, entre une Vierge Hodègètria en trône dominant le cul-de-four et la théorie des saints évêques en bas. L'image de la messe partage le registre médian de l'hémicycle avec deux scènes évangéliques prenant place dans des compartiments latéraux : la Pêche miraculeuse au lac de Tibériade, à gauche, et la Guérison de la fille de Jaïre à droite[72]. Exception faite de cette particularité, l'insertion, entre les épisodes de l'eucharistie sous les deux espèces, d'un autre sujet narratif ayant une place bien définie et distincte fait de la version iconographique de la Communion des Apôtres de Kincvisi un cas unique. La troisième figure du Christ est en effet représentée debout, tournée vers le centre de l'abside, devant l'autel où se trouvent le calice et la patène contenant quatre morceaux de pain, en train d'élever une petite croix des deux mains pour l'offrir à une paire de séraphins apparaissant en haut à droite, au-dessus d'une fenêtre qui sépare le registre médian de l'abside en deux secteurs.

Dans une première étude consacrée au décor de l'église de la Vierge de Kincvisi, l'image en question a été associée à la fête de « l'Universelle exaltation de la précieuse et vivifiante Croix », célébrée par l'Église orthodoxe du 14 au 21 septembre, et plus précisément au moment où le prêtre célébrant, debout devant la table de l'autel et tourné vers l'Orient, accomplit le geste de l'élévation de la croix[73]. Successivement, la scène a été interprétée comme une synthèse de deux rites de la messe qui précèdent la distribution du pain et du vin, à savoir l'action d'élévation et le partage de l'agneau. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'au centre du registre médian de l'abside de l'église géorgienne, le geste d'élever la croix ainsi que les quatre morceaux de pain posés sur la patène se réfèrent à deux moments liturgiques précédant le rite de l'eucharistie sous les deux espèces[74].

71. Voir *supra*, n. 68.

72. Velmans, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi (cité n. 57), p. 149.

73. *Ibid.*, p. 155.

74. Radujko, Чин узношења и раздробљења (cité n. 67), p. 220-223.



a



b

Fig. 8 – a) Communion au pain et Élévation de la croix, registre médian de l'abside, Géorgie, Kincivisi, église de la Vierge
b) Communion au vin, registre médian de l'abside, Géorgie, Kincivisi, église de la Vierge
(d'après VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi)

Bien que les scènes de Cimitile, de Kobayr et de Kincivisi partagent la particularité de présenter trois fois l'image du Christ, la manière de concevoir le sujet central apparaît comme le résultat de spéculations doctrinales indépendantes. Par son aspect iconique et démesuré, le Christ central de la scène de Kobayr semble se projeter dans une dimension atemporelle, transcendant l'action liturgique, comme pour affirmer le lien intime entre l'autel et le Christ, car ce dernier est considéré, dans la pensée théologique, à la fois comme le sacrificateur et le sacrifice. À Cimitile et à Kincivisi, en revanche, les séquences de l'eucharistie sous les deux espèces ont été interrompues pour introduire un moment du rite de la messe précédant la communion : celui de la prière de l'épiclèse dans la version de la basilique Saint-Félix et celui de l'élévation de la croix (ou de l'agneau) dans l'église géorgienne[75].

Au-delà de leurs particularités iconographiques, l'originalité de ces versions semble trouver une explication dans la distance géographique et culturelle, plus ou moins marquée, avec la production byzantine, source d'inspiration évidente, dans les trois cas, pour le canon de base de l'image de la Communion des Apôtres.

75. Le choix de séparer la communion au pain et celle au vin en introduisant un autre sujet entre les deux séquences narratives est un phénomène assez répandu dans le monde byzantin, au point d'avoir donné lieu à la définition du genre iconographique de la « Communion des Apôtres interrompue » : THIERRY, Les peintures de la cathédrale de Kobayr (cité n. 66), p. 113-117.

BRAS DE LUMIÈRE SUR LE *TEMPLON* MÉDIÉVAL (XIe-XIIIe SIÈCLE) UN DISPOSITIF EN BRONZE INÉDIT AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'EDIRNE*

Brigitte Pitarakis

Le développement du *templon*, sa forme, son décor et sa fonction font partie des sujets fondamentaux de l'enseignement de l'archéologie et de l'art byzantin. Les jalons posés par André Grabar, Manolis Chatzidakis et Christopher Walter n'ont cessé de susciter des apports nouveaux à notre connaissance sur cet élément essentiel du décor de l'église et des rites[1]. L'intérêt de Catherine Jolivet-Lévy pour le programme iconographique du sanctuaire et de ses abords dans les églises cappadociennes l'a aussi tout naturellement amenée à explorer les *templa* et, dans le cadre de ses séminaires, à s'interroger, entre autres, sur la présence de trous de mortaise dans le rocher comme vestiges éventuels de luminaires. Il nous est fort agréable de lui présenter l'étude d'un ensemble inédit d'accessoires en bronze du Musée archéologique d'Edirne, qui permet d'identifier un dispositif d'éclairage sophistiqué destiné à être fixé sur l'épistyle d'un *templon*.

* Qu'il nous soit permis de remercier au Musée archéologique et ethnographique d'Edirne M. Hasan Karakaya, directeur, et M. Şahan Kırçın, archéologue ; aux Musées archéologiques d'Istanbul, Mme Zeynep Kızıltan, directrice, Mmes Gülbahar Baran Çelik et Mine Kiraz, archéologues, qui nous ont accordé les autorisations nécessaires et nous ont permis d'étudier ce matériel intéressant. Nos remerciements s'adressent aussi à Ludovic Bender, Cécile Morrisson, Maria Parani et Jean-Michel Spieser, qui ont accepté de relire une première version de ce travail et l'ont enrichie de leurs précieuses remarques.

1. A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, *ZRVI* 7, 1961, p. 13-22 ; M. Chatzidakis, Ikonostas, *RbK* 3, col. 326-353 ; Id., L'évolution de l'icône aux XIe-XIIIe siècles et la transformation du templon, dans *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, septembre 1976*, t. 1, Athènes 1979, p. 333-366 ; C. Walter, The Origins of the Iconostasis, *EChR* 3, 1971, p. 251-267 (repris dans *Studies in Byzantine Iconography*, Londres 1971, n° III) ; Id., A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *REB* 51, 1993, p. 203-228. Voir aussi A. W. Epstein, The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis, *JBAA* 134, 1981, p. 1-28 ; J.-M. Spieser, Le développement du templon et les images des Douze Fêtes, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69, 1999, p. 131-164. Des mises au point de synthèse récentes sont réunies dans *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, éd. S. E. J. Gerstel, Washington DC 2006. Pour une approche de l'évolution du *templon* en rapport avec la liturgie, voir V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries*, Cambridge 2014, p. 41-48.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

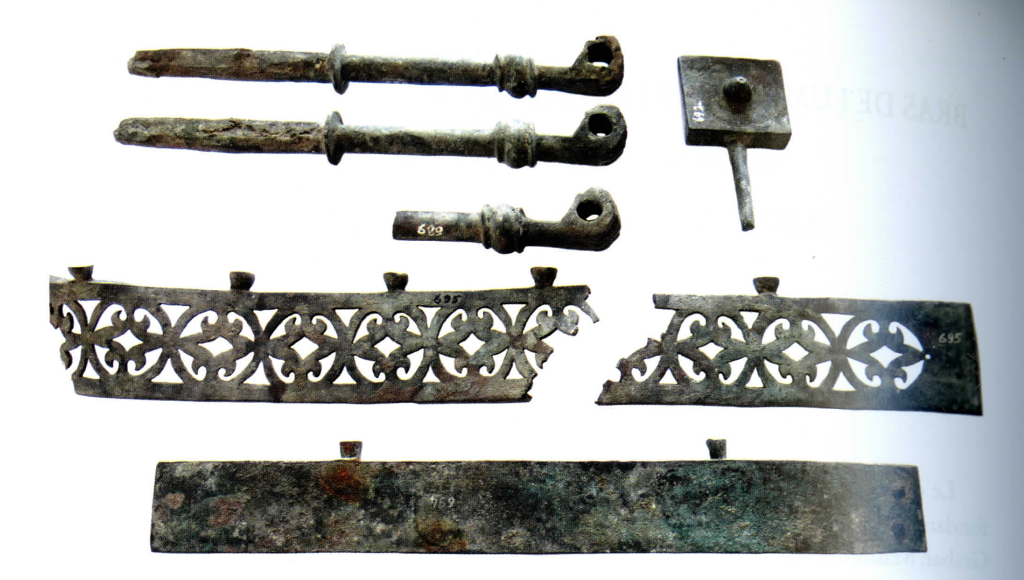


Fig. 1 – Les composantes du dispositif de luminaire en bronze. Provenance : Altınyazı-Harala Kalesi Edirne, Musée archéologique et ethnographique (photo : B. Pitarakis)

Ce matériel a attiré notre attention à l'occasion de la préparation d'une notice sur les deux paires de bras de bronze de l'ancienne collection Janet Zakos, aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève[2]. L'ensemble d'Edirne, plus complet, permet de mieux comprendre le mode d'assemblage de ces éléments tout en les intégrant au sein d'une production dont les articulations chronologiques vont du XIe au XIVe siècle (fig. 1). Après une présentation du dispositif d'Edirne à la lumière de parallèles, nous allons nous pencher sur sa fonction et son contexte d'usage tout en explorant les facteurs ayant conditionné sa mise en place au sein d'un système d'éclairage ordonné autour du *templon*. Ce témoignage pourra apporter quelques éléments nouveaux aux recherches récentes sur l'usage de la lumière dans l'architecture byzantine en regard avec l'expérience sensorielle des fidèles[3].

2. *Donation Janet Zakos. De Rome à Byzance*, éd. M. Martiniani-Reber, Milan 2015, n° 55, p. 160-163.
3. Voir N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham – Burlington 2014. Voir aussi C. Nesbitt, Shaping the Sacred: Light and the Experience of Worship in Middle Byzantine Churches, *BMGS* 36, 2012, p. 139-160 ; L. Theis, Lampen, Leuchten, Licht, dans *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*, cat. exp., éd. C. Stiegemann, Mayence 2001, p. 53-64 ; G. Peers, *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park PA 2004, p. 107, 111, 115-117.

Identification d'un dispositif d'éclairage du *templon* médiéval

L'ensemble du Musée d'Edirne

Le Musée archéologique d'Edirne possède un ensemble de mobilier ecclésiastique en bronze dit provenir du village d'Altınyazı (ancien nom Harala Kalesi), rattaché à la commune d'Uzunköprü (Pamphylon) de la province d'Edirne (voir le catalogue à la fin de cet article) (fig. 2). Le lot aurait été découvert de manière fortuite dans les ruines d'une église lors de travaux publics d'aménagement de conduites d'eau en 1974[4]. La trouvaille inclut une série de trois avant-bras tendus avec les mains poings fermés (fig. 3), un support de fixation rectangulaire pourvu d'un tenon vertical (fig. 4), quatre bandeaux pleins, deux fragments d'un bandeau ajouré au décor de fleurons trilobés (fig. 5), les éléments du fût d'un candélabre (*manoualion*) – peut-être une paire –, le fragment d'un élément de suspension de lustre (lanière articulée montée sur un disque plein décoré de cercles concentriques),



Fig. 2 – Carte de la Thrace orientale à l'époque byzantine (carte : F. Tessier)

4. La trouvaille est mentionnée dans S. Atasoy, *Bronze Lamps in the Istanbul Archaeological Museum. An Illustrated Catalogue* (BAR International Series 1436), Oxford 2005, p. 87 ; Id., Istanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki El Şeklinde Bronz Kandil/Mum Taşıyıcılar, dans *Muhibbe Darga Armağanı*, éd. T. Tarhan, A. Tibet et E. Konya, Istanbul 2008, p. 109-114, ici p. 114.



Fig. 3 – Bras de bronze. Provenance : Altınyazı-Harala Kalesi
Edirne, Musée archéologique et ethnographique, n° d'inv. 688 (photo : Ş. Kırçın)



Fig. 4 – Support de fixation en bronze. Provenance : Altınyazı-Harala Kalesi
Edirne, Musée archéologique et ethnographique, n° d'inv. 692 (photo : Ş. Kırçın)



Fig. 5 – Bandeau ajouré fragmentaire. Provenance : Altınyazı-Harala Kalesi
Edirne, Musée archéologique et ethnographique, n° d'inv. 696 (photo : Ş. Kırçın)

une clochette ornée de cercles concentriques, une monnaie de bronze et un sceau en plomb. La monnaie est un *follis* anonyme classe A2 de Jean Ier Tzimiskès, daté de 976 à environ 1030-1035. Le sceau porte l'image de la Vierge trônant à l'Enfant et une inscription avec de nombreuses ligatures au nom d'un patriarche Germain[5]. Les candidats possibles sont Germain II (patriarche de Constantinople en exil à Nicée de 1223 à 1240) et, plus probablement, Germain III, promu au trône œcuménique après avoir occupé le siège de la métropole d'Andrinople (25 mai 1265-14 septembre 1266).

Le site d'Altınyazı (ou Harala Kalesi, « forteresse de Harala ») qui a livré ce matériel semble s'identifier avec la Garella byzantine, située sur la branche de la *Via Egnatia* provenant de Bèra (Pherrai) et passant par Kypsella (Ipsala) pour remonter vers Pamphylon (Uzunköprü) en direction du nord-est (fig. 2)[6]. Archevêché à partir du VIIIe siècle, Garella figure dans les listes synodales aux XIe-XIIe siècles (1066, 1089, 1143, 1186)[7]. Les membres de la famille impériale des Comnènes possédaient d'importants domaines dans cette région avec laquelle ils entretenaient des relations privilégiées. On connaît sous le nom de Garella une *épiskepsis* et semblerait-il un *pétiton* (circonscription comprenant des terres et des villages), où se trouvait le *proasteion* appelé Barzachanion, attribué au monastère de Lavra dans un

5. Un parallèle possible est le sceau de Germain III Markoutzas, patriarche de Constantinople, à Dumbarton Oaks (BZS.1958.106.311, auparavant DO 58.106.311) : www.doaks.org. Voir aussi V. Laurent, La chronologie des patriarches de Constantinople au XIIIe s. (1208-1309), *REB* 27, 1969, p. 129-150, ici p. 143-144. Pour le type iconographique du sceau, voir G. Galavaris, The Representation of Virgin and Child on a "Thokos" on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs, *DChAE* 2, 1960-1961, p. 153-181, ici p. 155-156.

6. Voir A. Külzer, The Byzantine Road System in Eastern Thrace, *Byz. Forsch.* 30 (= *Byzantine Thrace. Evidence and Remains, Komotini, 18-22 April 2007, Proceedings*, éd. C. Bakirtzis, N. Zekos et X. Moniaros), 2011, p. 179-201, ici p. 186-187 et fig. 1 ; T. Papazotos, Ανίχνευση τοπογραφική της Ανατολικής Θράκης, *Byz. Forsch.* 14 (= *First International Symposium for Thracian Studies. Byzantine Thrace: Image and Character, Komotini, May 28th-31st, 1987*, éd. C. Bakirtzis), 1989, p. 544-566, ici p. 555 et pl. CCVI ; P. Soustal, *Thrakien (Thrakē, Rodopē und Haimimontos)* (TIB 6), Vienne 1991, p. 333, *s.v.* Lebucho ; voir aussi C. Asdracha, La Thrace orientale et la mer Noire : géographie ecclésiastique et prosopographie (VIIIe-XIIe siècles), dans *Géographie historique du monde Méditerranéen*, éd. H. Ahrweiler (Byzantina Sorbonensia 7), Paris 1988, p. 221-309, ici p. 239-240. Pour une borne de Garella (VIIIe-Xe siècle) découverte près de Pliska (on lit Κάστρον Γαριάλας), voir C. Asdracha, *Inscriptions protobyzantines et byzantines de la Thrace orientale et de l'île Imbros (IIIe-XVe siècle) : présentation et commentaire historique*, Athènes 2003, p. 258, n° 59. Au sujet de la forteresse d'Altınyazı, voir aussi *Edirne. Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, t. II, éd. Ş. Kırçın *et al.*, Edirne 2013, p. 434-435.

7. J. Darrouzès, *Notitiae episcopatuum ecclesiae Constantinopolitanae. Texte critique, introduction et notes*, Paris 1981, tableau, p. 454 : Γάρελ(λ)α, Γαριάλων. Quelques noms d'évêques et d'archevêques de Garella du Xe-XIe siècle sont connus par les sceaux, voir la bibliographie dans Papazotos, Ανίχνευση τοπογραφική (cité n. 6), p. 555, n. 92 ; Asdracha, La Thrace orientale et la mer Noire (cité n. 6), p. 238 ; V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*. 5, *L'Église*, 1-3, Paris 1963-1972, n°s 841-843, 1816 ; J. Nesbitt et N. Oikonomidès, *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*. 1, *Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea*, Washington DC 1991, n° 52.1, p. 135.

chrysobulle d'Alexis Ier Comnène, en 1104[8]. Kypsella (Ipsala) et Pamphylon (Uzunköprü) figurent dans la liste des propriétés dont Jean II Comnène dote le monastère du Pantocrator à Constantinople (*typikon* daté de 1136)[9]. Le monastère de la Kosmosôteira à Bèra (Pherrai), fondation du sébastokrator Isaac Comnène (1152), fils d'Irène Doukaina, fondatrice du monastère de la Kécharitôménè (1110-1116) à Constantinople, et frère de Jean II Comnène, se trouve aussi dans une aire géographique proche[10]. Au XIIIe siècle, l'empereur latin de Constantinople, Henri Ier de Hainaut, octroie la forteresse de Garella à l'ordre de Saint-Samson, fondé dans l'hospice de même nom à Constantinople et placé sous protection papale en 1208[11]. L'ordre était présent dans l'Empire latin jusqu'à sa dissolution en 1261. Au XIVe siècle, Garella est érigée en métropole[12].

Les éléments du dispositif d'Edirne à la lumière de parallèles

Le bras tendu servant de porte-lumière est un procédé courant bien attesté dans la typologie de lampes en bronze paléochrétiennes. On trouve, par exemple, des figurines de guerrier tenant dans la main gauche une épée servant de piquet pour une lampe à huile[13], ou un Éros ailé brandissant une torche[14]. La main seule, dans la fonction de tenir, appartient à une longue tradition dans le monde romain et dans l'Antiquité tardive où elle fut investie d'une forte valeur symbolique[15]. Les mains monumentales qui enserrent le fût des colonnes

8. *Actes de Lavra*. 1, *Des origines à 1204*, éd. P. Lemerle, A. Guillou et N. Svoronos, Paris 1970, p. 292, l. 3, et p. 242. Pour les termes techniques ἐπίσκεψις et πετῖτον, voir F. Dölger, *Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Finanzverwaltung* (Byzantinisches Archiv 9), Leipzig – Berlin 1927, p. 151-152 ; Id., *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges. 115 Urkunden und 50 Urkundensiegel aus 10 Jahrhunderten*, Munich 1948, document I/2, l. 11, p. 26-27. Voir aussi P. Gautier, Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator, *REB* 32, 1974, p. 1-145, ici p. 116.

9. Gautier, Pantocrator (cité n. 8), p. 116-120 ; Soustal, *Thrakien* (cité n. 6), *s.v.* Kypsela, p. 330-331.

10. Voir R. Ousterhout et C. Bakirtzis, *The Byzantine Monuments of the Evros/Meriç River Valley*, Thessalonique 2007, p. 48-85 ; S. Sinos, *Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)* (Byzantinisches Archiv 16), Munich 1985. Pour le *typikon*, voir L. Petit, Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos (1152), *IRAIK* 13, 1908, p. 17-75.

11. F. Van Tricht, *The Latin* Renovatio *of Byzantium. The Empire of Constantinople (1204-1228)*, Leyde 2011, p. 343-345; N. Coureas, The Latin and Greek Churches in former Byzantine Lands under Latin Rule, dans *A Companion to Latin Greece*, éd. N. Tsougarakis et P. Lock, Leyde 2015, p. 145-184, ici p. 176.

12. J. Preiser-Kapeller, *Der Episkopat im späten Byzanz. Ein Verzeichnis der Metropoliten und Bischöfe des Patriarchats von Konstantinopel in der Zeit von 1204 bis 1453*, Sarrebruck 2008, p. 131-132.

13. *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art: Third to Seventh Century*, cat. exp., éd. K. Weitzmann, New York 1979, nos 319-320 ; L. Bouras et M. G. Parani, *Lighting in Early Byzantium*, Washington DC 2008, no 24, p. 84-85 ; M. Xanthopoulou, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne* (Bibliothèque de l'Antiquité tardive 16), Turnhout 2010, p. 233-234.

14. Atasoy, *Bronze Lamps* (cité n. 4), no 155, p. 91.

15. E. Maayan-Fanar, The Fragmentary Body: The Place of Human Limbs in Byzantine Illuminated Initials, *Byz.* 76, 2006, p. 251.

de l'Arc de Théodose Ier dans le Forum Tauri évoquent Hercule tenant sa massue[16]. Dans le domaine de l'artisanat de bronze ecclésiastique relevons les mains votives du VIe-VIIe siècle qui élèvent une croix[17], ainsi que les doigts recourbés qui servaient de crochets aux tentures des portes dans les édifices de culte[18]. Enfin, dans un contexte chronologique plus proche de notre dispositif, citons la paire de mains qui surgissent à la base des croix sculptées des *khatchkars* arméniens de la fin du XIIe-XIIIe siècle pour élever chacune une croix plus petite[19].

La pièce maîtresse du dispositif d'Edirne est une paire de bras de bronze, gauche et droit, avec le poing fermé. Le bras dessine un tube longiligne qui se termine par la tête circulaire du tenon de fixation long et profilé. La main est précédée d'une sphère aplatie moulurée qui fait office de poignet (fig. 3). Selon les aléas de la conservation, des bras isolés de ce type ont abouti dans des collections publiques et privées, ce qui a soulevé des problèmes d'identification et de datation. Un exemple apparenté dans une collection privée anatolienne a été qualifié de porte-flambeau[20]. Un autre bras isolé de même type, au musée Sadberk Hanım à Istanbul, avait attiré l'attention d'Henry Maguire, qui suggérait d'y reconnaître un porte-lumière provenant de l'épistyle d'un *templon* byzantin[21]. Une riche série de huit bras de ce type est conservée au Musée archéologique d'Istanbul[22]. Leurs dimensions permettent de distinguer trois modules : un grand (longueur de 40-48 cm), un moyen (longueur de 30-35 cm) et un petit (longueur de 10-20 cm). La paire la plus grande, également dite provenir de Thrace, a des dimensions comparables à celle d'Edirne, mais s'en distingue par l'absence de poignet. L'un des bras a conservé son support de fixation, immobilisé dans la cavité cylindrique par la corrosion du métal (fig. 6). Il est néanmoins inséré à l'envers, ce qui témoigne d'une manipulation postérieure à son démantèlement. Son décor de cercles concentriques autour d'une bosse hémisphérique est similaire à celui de l'exemplaire d'Edirne (fig. 4). Les autres

16. Voir W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, p. 262-263, fig. 295-296 et 298 ; L. Faedo, Considerazioni sull'arco di Teodosio a Costantinopoli, dans *CorsiRav* 43, 1997, p. 323-345 ; Id., Teodosio, Temistio e l'ideologie ercolea nella Nea Rome, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung* 105, 1998, p. 317-328.

17. Voir *Donation Janet Zakos* (cité n. 2), nos 44-45, p. 136-139.

18. H. Maguire, The Disembodied Hand, the *Prokypsis*, and the Templon Screen, dans *Αναθήματα Εορτικά. Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, éd. J. D. Alchermes, H. Evans et T. K. Thomas, Mayence 2009, p. 230-235, ici p. 231-232. Voir aussi *Donation Janet Zakos* (cité n. 2), no 46, p. 140.

19. *Armenia sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, no 59, p. 172.

20. *"Akdeniz'in Mor Binyılı". Yapı Kredi Koleksiyonu Bizans Sikkeleri / "The Mediterranean's Purple Millenium"*, cat. exp., éd. O. Tekin, Istanbul 1999, p. 70.

21. Maguire, The Disembodied Hand (cité n. 18), p. 235, fig. 8.

22. Atasoy, *Bronze Lamps* (cité n. 4), nos 146-147, 149-153, p. 87-91 (l'auteur inclut dans ce lot les nos 148 et 154 que nous n'avons pu consulter). Atasoy cite un ensemble inédit de six bras de ce type au Badisches Landesmuseum de Karlsruhe, qui auraient été achetés à George Zakos (nos 94/784, 96/361, 96/365, 96/366 et R/42240), p. 87. Voir aussi Id., Istanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki El Şeklinde Bronz Kandil/Mum Taşıyıcılar (cité n. 4), p. 109-114.



Fig. 6 – Bras de bronze avec support de fixation
Musées archéologiques d'Istanbul, n° d'inv. 5870 (M) (photo : D. Şen Turan)

paires de ce lot présentent des bras plus frêles avec de petites mains dont une seule a conservé la tige mince d'un support de fixation. Si les grands bras étaient originairement fixés sur l'épistyle d'un *templon*, les modules plus petits pourraient avoir été destinés aux petits *templa* annexes, aux *proskynètaria* ou aux arcades d'un ciborium.

Une version en miniature de ces mains en bronze est attestée aux extrémités des disques qui accostent le bras horizontal de croix de suspension en bronze. Ces petites mains empoignent un crochet en forme de S, sommé d'un élément saillant tronconique fondu dans la masse. Servant de supports à des cierges et à des lampes à huile, ces croix pouvaient être suspendues devant le *templon* ou faire partie du *choros*, lustre monumental de forme octogonale placé sous la coupole[23]. Une croix de ce type, du XIe-XIIe siècle, provient du sanctuaire de l'église El Adra du monastère des Syriens dans le Wâdi'n Natrûn[24]. Un autre exemple fait partie du mobilier en bronze de l'église Saint-Tite de Gortyne, également daté du XIe-XIIe siècle[25]. Une petite main fragmentaire découverte lors des fouilles de la basilique épiscopale de la ville basse d'Amorium pourrait aussi être identifiée comme

23. L. Bouras, Byzantine Lighting Devices, dans *JÖB* 32/3 (= *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten*), 1982, p. 479-491, ici p. 480.

24. Dimensions : H. 37,5 cm ; larg. 27,8 cm. Voir D. Bénazeth, *Catalogue général du Musée copte du Caire*. 1, *Objets en métal* (Mémoires de l'IFAO 119), Le Caire 2001, n° 228, p. 258-259. H. G. Evelyn White, *The Monasteries of the Wadi'n Natrûn*. 3. *The Architecture and Archaeology*, New York 1933, pl. XCI. L'élément de suspension ajouré de la croix correspond à un type caractéristique et présente des parentés avec un coffret-reliquaire de saint Dèmètrios au monastère de Vatopédi et avec la staurothèque de Philothée à Moscou, datés du XIIe siècle, voir A. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, *DOP* 5, 1950, p. 1-28, ici n° 1, p. 3-5, fig. 1 ; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, cat. exp., éd. H. C. Evans et W. D. Wixom, New York 1997, n° 39, p. 80.

25. M. Xanthopoulou, Le mobilier ecclésiastique de la basilique Saint-Tite à Gortyne (Crète centrale), *CahArch* 46, 1998, p. 103-119, ici p. 105 et fig. 6, p. 106.

le vestige d'une telle croix. La trouvaille pourrait être associée aux niveaux d'occupation du XIe siècle, époque de gloire de l'édifice doté alors d'un riche mobilier liturgique[26].

Le mobilier en bronze de la basilique Saint-Tite de Gortyne, mis au jour en 1901 et aujourd'hui conservé au Musée historique de Crète à Héraklion, offre un point de comparaison solide pour l'ensemble d'Edirne. Des bras de bronze ne font pas partie de ce lot. Leur présence dans l'édifice original est néanmoins suggérée par les deux paires de supports de fixation rectangulaires au décor de cercles concentriques autour d'une bosse centrale, qui servaient à encastrer des bandeaux[27]. Le caractère isolé de la trouvaille n'ayant pas permis l'identification du dispositif, il fut suggéré de les interpréter comme des porte-bannières ou des porte-icônes. Dans le lot de Gortyne, on trouve aussi le fragment d'un bandeau plein sommé d'une paire de bobèches, qui fut remployé sur la hampe d'une croix processionnelle[28]. Des éléments de suspension de lustre en forme de lanières articulées montées sur un médaillon décoré de cercles concentriques[29] et un *manoualion*[30] offrent aussi des parentés étroites avec le mobilier d'Edirne. Le lot de Gortyne inclut, enfin, un vaste ensemble de vingt-cinq plateaux de candélabres au décor ajouré de fleurons et de palmettes, qui s'apparente à celui du bandeau ajouré d'Edirne[31]. Les origines de ce répertoire remontent aux plateaux ajourés des *polykandèla* en argent du trésor de Kumluca en Lycie, qui portent des poinçons du règne de Justinien[32]. Leur facture et l'arrangement de leurs enroulements se rattachent néanmoins à une production médiévale comprenant des *kandèlai*[33], des *polykandèla* en bronze[34]

26. C. et M. Lightfoot, *A Byzantine City in Anatolia: Amorium. An Archaeological Guide*, Istanbul 2007, p. 92. Nous remercions Chris Lightfoot de nous avoir permis de lire sa communication inédite, « Lighting Devices Found at Byzantine Amorium », présentée au colloque *Lighting in Byzantium*, 4th International ILA, Round Table, 10-14 Octobre, 2011, Musée de la culture byzantine, Thessalonique, Grèce.

27. Xanthopoulou, Le mobilier ecclésiastique (cité n. 25), p. 103 et 105, fig. 8-9, p. 107, fig. 11, p. 109. Voir aussi A. Orlandos, Νεώτεραι ἔρευναι ἐν Ἁγίῳ Τίτῳ τῆς Γορτύνης, *EEBS* 3,1926, p. 301-328, ici p. 325, fig. 25.

28. Xanthopoulou, Le mobilier ecclésiastique (cité n. 25), p. 105, fig. 7, p. 106 et fig. 11, p. 109.

29. *Ibid.*, p. 109-111, fig. 33-34, p. 115. Des lanières articulées de ce type sont attestées dès le IXe siècle, voir *Byzanz. Das Licht aus dem Osten* (cité n. 3), n° II.13, p. 213.

30. Xanthopoulou, Le mobilier ecclésiastique (cité n. 25), p. 108, fig. 27-28, p. 114.

31. *Ibid.*, p. 106-108, fig. 12-18, p. 110-111.

32. Voir S. A. Boyd, A "Metropolitan" Treasure from a Church in the Provinces: An Introduction to the Study of the Sion Treasure, dans *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth Century Byzantium*, éd. S. A. Boyd et M. Mundell Mango, Washington DC 1992, n° 25, fig. S25.1, et n° 31, fig. S31.1. Voir aussi Bouras et Parani, *Lighting in Early Byzantium* (cité n. 13), p. 86-87.

33. Cf. un exemple de la collection Tossizza à Metsovo, daté du XIe-XIIe siècle, *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, cat. exp., éd. A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi et A. Tourta, Athènes 2013, n° 115, p. 244 (notice de Maria Xanthopoulou).

34. Voir des exemples en bronze dans Xanthopoulou, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne* (cité n. 13), n° LU 5.018, p. 306, et n° LU 5.028, p. 309.

et en cuivre étamé[35]. Un décor apparenté est aussi attesté sur un support de lampe en bronze, conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, qui adopte la forme d'une tige sinueuse habitée de fleurons alternant avec des palmettes[36]. Cette pièce, datée de la période mésobyzantine, porte à son sommet un élément saillant tronconique qui semble avoir une fonction décorative.

Un second ensemble de parallèles se trouve dans le riche mobilier ecclésiastique en bronze du XIe-XIIe siècle, qui avait été mis au jour à Pereiaslav Khmelnytskyi en Ukraine dans les années 1952-1953[37]. Le lot inclut une série de bandeaux longitudinaux avec leurs supports de fixation rectangulaires au décor ajouré de palmettes. Les supports sont dotés d'une bride métallique servant à caler le bandeau. Chacun des bandeaux est sommé de deux ou trois éléments saillants tronconiques. Des éléments saillants comparables, au profil mouluré, sont attestés au sommet d'une paire d'arcs en bronze au décor ajouré provenant d'une église de la citadelle de Vtchij, qui sont datés de la seconde moitié du XIIe siècle. Il fut suggéré de les interpréter comme les vestiges de bobèches disparues[38].

Un autre ensemble de bras de bronze dont la fonction a longtemps préoccupé les chercheurs est celui, mentionné dans notre introduction, de l'ancienne collection Janet Zakos. Le lot inclut deux paires de bras avec leurs supports de fixation rectangulaires au décor ajouré de griffons. Nous avons proposé une fourchette chronologique large couvrant la période du XIe au XIIIe siècle. Les indices en faveur de la borne inférieure viennent du matériel de Gortyne. Le motif du griffon ajouré est aussi attesté dans le décor sculpté des épistyles et plaques de chancel des *templa* de marbre du XIe-XIIe siècle[39]. La difficulté à distinguer la sculpture du

35. Pour les variantes en cuivre étamé découpées au ciseau et au marteau, datées du Xe-XIe siècle, voir M. Mundell Mango, The Significance of Byzantine Tinned Copper Objects, dans *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Athènes 1994, p. 221-227, ici p. 224-225. Pour d'autres exemples, voir *Akdeniz'in Mor Binyılı* (cité n. 20), p. 58 ; *Die Welt von Byzanz – Europas Östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjähriger Kultur*, cat. exp., éd. L. Wamser, Munich 2004, n° 128, p. 98.

36. Bouras et Parani, *Lighting in Early Byzantium* (cité n. 13), n° 19, p. 74 ; *Mirror of the Medieval World*, éd. W. D. Wixom, New York 1999, n° 99, p. 85. Une *lamna* de même type sans le décor ajouré mais avec une croix sommitale à base feuillue fut découverte dans des niveaux du XIIIe siècle à Cherson. T. Yashaeva *et al.*, *The Legacy of Byzantine Cherson*, Sébastopol – Austin 2011, n° 171, p. 223 et 509.

37. Nous remercions Jannic Durand de nous avoir signalé cet ensemble qu'il avait espéré pouvoir présenter à l'exposition *Sainte Russie* au musée du Louvre en 2010.

38. *Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand*, cat. exp., éd. J. Durand, D. Giovannoni et I. Rapti, Paris 2010, n° 43, p. 138.

39. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge, XIe-XIIe siècle*, Paris 1976, p. 42, pl. VI b (Selçikler, Phrygie), p. 57-58, pl. XXIV a, b (*katholikon* de Hosios Loukas). Les griffons sculptés sur les dalles qui servent de parapet à la *phiale* du monastère de la Lavra Saint-Athanase au Mont Athos ont probablement appartenu à une iconostase (*ibid.*, p. 68, pl. XLa). Voir aussi les plaques remployées dans l'iconostase du monastère des Vlattades à Thessalonique, *Glory of Byzantium* (cité n. 24), n° 2 A, p. 36. Le motif du griffon inscrit dans une bordure rectangulaire est répandu dans les arts somptuaires. Voir par exemple, un bracelet en argent niellé du musée Bénaki d'Athènes (XIe siècle) et un coffret en os du monastère d'Oblou en Achaïe (fin du XIIe siècle), *Heaven and Earth* (cité n. 33), n° 161, p. 311-312, et n° 124, p. 251-252.

XIIe siècle de celle du XIIIe, une période particulière pour l'art de Constantinople, origine probable de cet ensemble, invite à élargir le créneau envisagé au XIIIe siècle[40].

Un ensemble mis au jour à Cherson dans un niveau de destruction du XIIIe siècle témoigne, en effet, de la continuité de cette production. Le lot inclut deux bras dotés chacun d'un support de fixation et une arcade sommée d'une rangée de bobèches[41]. La dernière phase de cette production est représentée par le riche dispositif conservé à l'Archäologische Staatssammlung de Munich, daté du XIIIe-XIVe siècle, qui comprend une série de bras avec la main au poing fermé, des supports de fixation rectangulaires et un vaste ensemble de bandeaux longitudinaux et d'arcades, pleins et ajourés, systématiquement sommés de bobèches[42]. Le décor des supports de fixation rectangulaires présente deux variantes. La première montre un décor classique de cercles concentriques, tandis que la seconde introduit en son milieu un aigle bicéphale stylisé découpé à jour. Ce motif se retrouve aussi sur les bandeaux longitudinaux où il alterne avec des griffons. Les bandeaux de ce dispositif s'apparentent à ceux de la structure octogonale du *choros* issu de la même trouvaille, qui a également livré une multitude de croix de suspension ajourées flanquées d'une paire de petites mains porte-lumières. La bobèche au sommet du poignet sert à ficher un cierge, alors que le crochet qui surgit du bas permet la suspension d'une lampe. Leur décor stéréotypé de fleurons trilobés sommaires enroulés dans des palmettes est le trait caractéristique d'une production du XIIIe-XIVe siècle[43]. La croix en bronze pourvue d'une paire de supports de lampes (σταυρὸς χυτὸς μετὰ διπλῶν κανδιλωβαστάγων) dans le testament du moine Théodose Skaranos, daté vers 1270-1274, dans les actes du monastère de Xéropotamou, devrait correspondre à ce type[44]. La provenance indiquée pour l'ensemble de Munich est l'Asie-Mineure. L'accroissement de la demande de la part des monastères du Mont Athos et des autres centres monastiques

40. Voir les remarques de J.-P. Sodini, La sculpture byzantine (VIIe-XIIe siècles) : acquis, problèmes et perspectives, dans *La sculpture byzantine VIIe-XIIe siècles*, éd. C. Pennas et C. Vanderheyde (BCH Supplément 49), Athènes 2008, p. 5-35, ici p. 16. Pour des exemples de dalles sculptées du XIIIe siècle qui portent le motif du griffon, voir *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., éd. H. C. Evans, New York 2004, n° 58, p. 112-113. Voir aussi L. Bouras, Architectural Sculptures of the Twelfth and Early Thirteenth Centuries in Greece, *DChAE* 9, 1977-1979, p. 63-75, ici pl. 27, 28, fig. 16, 19, 21 (Androusa), et pl. 30, fig. 24 (Mistra).

41. Yashaeva *et al.*, *The Legacy of Byzantine Cherson* (cité n. 36), n°s 168-169, p. 220, 508.

42. *Die Welt von Byzanz* (cité n. 35), n°s 138-139, p. 102-107.

43. *Ibid.*, n° 138, p. 102 ; *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 40), n° 60, p. 125 et p. 116. On retrouve le même type de croix au monastère de la Transfiguration aux Météores, Bouras, Byzantine Lighting Devices (cité n. 23), fig. 7. Voir aussi *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, éd. D. Buckton, Londres 1994, n° 216, p. 200 ; Xanthopoulou, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne* (cité n. 13), n° LU 5.029, p. 309 ; *The Malcove Collection. A Catalogue of the Objects in the Lilian Malcove Collection of the University of Toronto*, éd. S. Campbell, Toronto – Buffalo 1985, n° 194, p. 133.

44. *Actes de Xéropotamou*, éd. J. Bompaire (Archives de l'Athos 3), Paris 1964, n° 9, p. 79, l. 10-11 ; L. Bender *et al.*, *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents / Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins*, [http://www.unifr.ch/go/typika] (désormais abrégé *ByzAD*), artefact #2477, synthèse « kandilobastagon ».

dans les Balkans au cours du XIV[e] siècle a alors contribué à la multiplication des centres de production et à l'expansion des ateliers de Thessalonique[45].

La comparaison du lot du Musée d'Edirne avec cette riche série de parallèles suggère une date à la fin du XI[e] ou du XII[e] siècle et une origine constantinopolitaine. La restitution que nous proposons est la suivante (fig. 7) : les bras étaient probablement fixés par paires sur l'épistyle du *templon* ; les supports rectangulaires s'enfilaient dans le creux de chaque main dans une position perpendiculaire à l'axe du bras. Tenant compte des dimensions des *templa* constantinopolitains de cette époque, on pourrait proposer de placer deux bandeaux accolés dans chaque entrecolonnement. Le ou les bandeaux ajourés ont pu avoir été destinés aux Portes Royales et/ou aux icônes de vénération qui flanquent le *bèma*. Les éléments tronconiques en saillie au sommet des bandeaux ont probablement servi de supports à

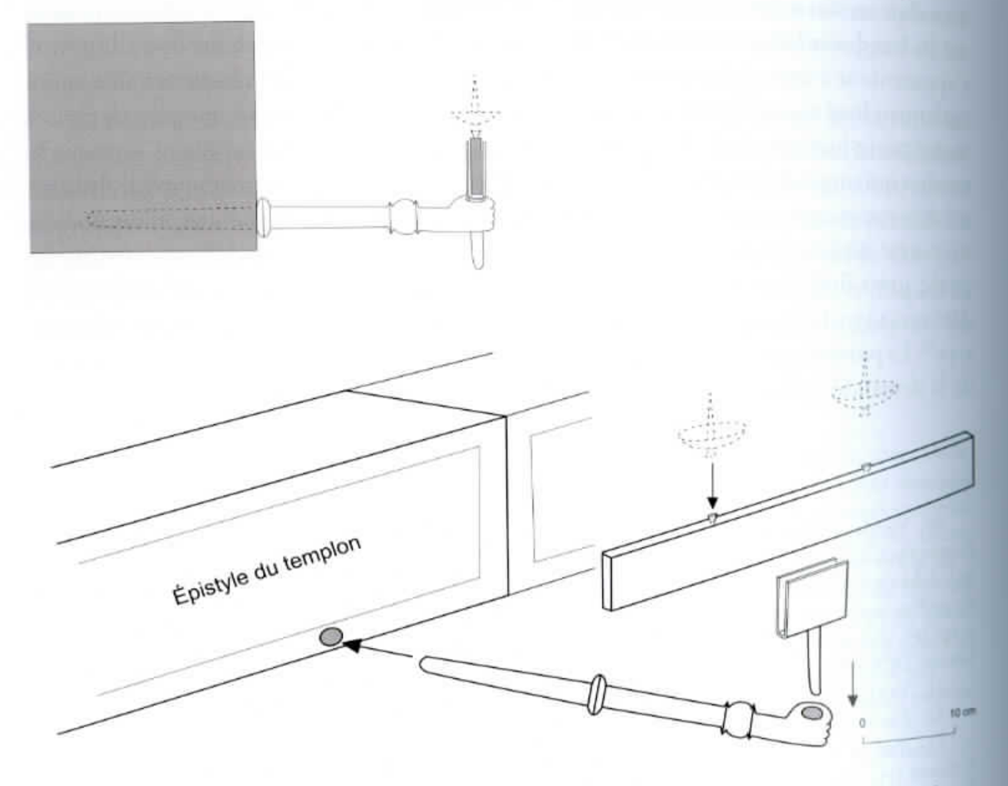


Fig. 7 – Restitution hypothétique du dispositif en bronze du Musée archéologique d'Edirne dans son contexte d'origine (dessin : M.-P. Raynaud)

45. D. TODOROVIĆ, Trouvailles provenant d'un ancien atelier de fonderie de Thessalonique, *Chilandarski Zbornik* 8, 1991, p. 99-124 (en serbe avec résumé en français).

des porte-cierges fixes ou amovibles. De manière annexe, ils ont également pu recevoir des lustres et/ou encensoirs. Une autre hypothèse séduisante serait de définir un mécanisme d'accrochage de voiles, mais l'avancement créé par la longueur des bras et la proximité des flammes des luminaires ne semble pas propice à un tel usage.

Le dispositif du Musée d'Edirne dans son contexte d'usage

La rangée de cierges placés sur l'épistyle marque une étape nouvelle dans l'évolution de l'agencement des lumières sur le *templon*. Dans sa description du *templon* de Sainte-Sophie de Constantinople au VI[e] siècle, Paul le Silentiaire évoque le chemin aménagé au sommet du *templon* permettant l'accès des porte-flambeaux aux mèches (πυρσός) qui peuplaient les branches des arbres posés dans de grands vases d'argent. Les arbres convergeaient vers une croix monumentale, placée au centre[46]. La célèbre croix dite de Moïse au monastère Sainte-Catherine du Sinaï (haut. 104 cm), datée du VI[e]-VII[e] siècle, est dotée sur son bras horizontal d'une paire de pique-cierges témoignant de l'usage de la croix comme support de lumières dès l'époque paléochrétienne[47]. Le type de la croix de suspension pourvue sur son bras horizontal d'une paire de pique-cierges couplés à des anneaux de suspension de lustres semble aussi remonter à l'époque paléochrétienne[48]. Un autre type de luminaire que l'on pouvait poser au sommet du *templon* à cette époque est la lampe à huile en forme de cratère[49]. L'arrangement des luminaires sur le *templon* paléochrétien incluait aussi un second niveau de lumières à la base de l'épistyle. Les trous de mortaise rectangulaires dans l'axe inférieur de la série de dix plaques de marbre trouvées dans les fouilles de Saint-Polyeucte à Constantinople (VI[e] siècle), avec le Christ, la Vierge et les apôtres, qui sont polies sur leur face arrière, furent interprétés comme les traces de goujons servant à la fixation de luminaires[50].

46. *Paul le Silentiaire. Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, trad. M.-C. Fayant et P. Chuvin, Paris 1997, v. 871-883, p. 118-119. Voir aussi le commentaire de M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la descrizione de Paulo Silenziario*, Rome 2005, p. 163-164 et fig. 28-29, 36-39.

47. Les cierges pourraient être mis en rapport avec l'inscription dédicatoire de la croix qui décrit Dieu descendant sur le mont Sinaï dans le feu (ἐν πυρί). Voir K. W. WEITZMANN, The Moses Cross at Sinaï, dans *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton NJ 1982, p. 81-86 ; J. A. COTSONIS, *Byzantine Figural Processionnal Crosses*, Washington DC 1994, fig. 13, *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, cat. exp., éd. R. Nelson et K. M. Collins, Los Angeles 2006, n° 35, p. 210-213.

48. Un exemple en bronze, dit provenir de Syrie, est conservé au British Museum. Un second exemplaire en bronze dans la même collection n'est pourvu que d'une paire de crochets de suspension. Voir *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture* (cité n. 43), n° 117-118, p. 108-109.

49. Une paire de cratères laissant chacun échapper une grosse flamme figurent au sommet de l'épistyle qui abrite la Communion des Apôtres sur la célèbre patène en argent de Riha, du VI[e] siècle, à Dumbarton Oaks. Voir M. MUNDELL MANGO, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and related Treasures*, Baltimore 1986, n° 35, p. 165-170.

50. R. M. HARRISON, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*. 1, The *Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones and Molluscs*, Princeton 1986, n° 19, p. 156.

Le développement des pratiques liturgiques et dévotionnelles dans le courant du XIe-XIIe siècle fut accompagné d'un agencement nouveau dans le décor du *templon*. L'interprétation de l'action liturgique comme un renouvellement des principales étapes de la vie du Christ, le développement des rites préparatoires de la *prothésis*, l'intensification du sens du sacré associé avec l'inintelligible dans la consécration des espèces sont autant de facteurs qui ont influé sur le programme iconographique du sanctuaire et sur le décor du *templon*, tout en éveillant un intérêt théologique nouveau à l'égard de ceux qui se tiennent dans le naos[51]. Les lumières du *templon* semblent alors avoir été investies d'une importance accrue, destinée à renforcer les liens des fidèles avec l'action liturgique et les mystères accomplis dans le sanctuaire tout en servant à marquer la sacralité des icônes d'épistyle. Fondé sur les prescriptions du sébaste Grégoire Pakourianos dans son *typikon* du monastère de Pétritzos (1083), aujourd'hui Bačkovo, au sujet des images des Douze Fêtes, probablement placées au sommet de l'épistyle, qui devaient recevoir chacune une lampe pendant les offices, Jean-Michel Spieser suggère d'identifier la création d'un point focal de substitution renvoyant à ce qui se passe dans le sanctuaire. L'éclairage qui met en valeur ces images narratives serait donc destiné à servir de support à l'attention que les fidèles prêtaient à la liturgie[52]. Dans son *typikon* du Pantocrator (1136), Jean II Comnène prescrit l'usage combiné de lampes à huile et de cierges sur les *templa* de son complexe d'églises. La quantité et la splendeur du luminaire varient selon l'importance de l'office dans le calendrier ordinaire et celui des fêtes. Dans l'église sud, en plus de toutes les lampes qui doivent être allumées pendant les offices (cratères les jours ordinaires et *polykandèla* lors des grandes fêtes) et du cierge qui brûle sans interruption au-dessus des portes du sanctuaire, les *templa* reçoivent des cierges dont le nombre varie de trois à sept sur le *templon* principal, de un à trois sur le *templon* du petit *bèma* de droite, tandis que leur calibre varie de quatre à six onces (108 à 162g environ)[53]. À l'Éléousa, le *typikon* prescrit sept *kandèlai* et trois cierges sur le *templon* central, trois *kandèlai* et un cierge sur chacun des deux petits *templa* latéraux[54].

51. Voir C. Jolivet-Lévy, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux (Collection des Études Augustiniennes), Paris 2009, p. 161-200, ici p. 177-179. Voir aussi Marinis, *Architecture and Ritual* (cité n. 1), p. 47.

52. Spieser, Le développement du templon (cité n. 1), p. 140-143, 157-158 ; P. Gautier, Le typikon du sébaste Grégoire Pakourianos, *REB* 42, 1984, p. 5-145, ici p. 73, l. 895-897.

53. Gautier, Pantocrator (cité n. 8), p. 37, 39.

54. *Ibid.*, p. 73. Au sujet de la disposition des *templa* dans l'église du Pantocrator et à l'Éléousa, voir J.-M. Spieser, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le typikon et le monument, dans *Convivium* 2/1 (= *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H. L. Kessler), 2015, p. 203-216, ici p. 205-207. Pour une étude de l'agencement des lumières dans le *typikon* du Pantocrator, voir E. A. Congdon, Imperial Commemoration and Ritual in the *Typikon* of the Monastery of Christ Pantocrator, *REB* 54, 1996, p. 161-199. Voir aussi Spieser, Le développement du templon (cité n. 1), p. 145-147 ; Nesbitt, Shaping the Sacred (cité n. 3), p. 156-157.

Les inventaires de biens et les *typika* monastiques de la fin du XIe et du XIIe siècle témoignent d'un intérêt accru pour l'usage des cierges, qui a provoqué la création de nouveaux types de luminaires. De part et d'autre de l'entrée du sanctuaire, les cierges fixés sur les plateaux circulaires de grands *manoualia*, où ils étaient habituellement regroupés par six (*hèxaphôtia*) ou par douze (*dôdékaphôtia*), servaient de relai entre ceux du *choros* octogonal suspendu sous la coupole et des *lamnai* qui longeaient l'épistyle du *templon* pour s'étendre aux encadrements des icônes fixes destinées à la vénération (*proskynèsis*) sur les piliers qui flanquent le sanctuaire[55]. Dans ses prescriptions sur le luminaire de la Théotokos Kosmosôteira à Pherrai (1152), Isaac Comnène mentionne les cierges d'une *lamna* de bronze placée au-dessus du *templon*[56]. Une autre désignation pour ce dispositif est celle de *kosmètaritzin*, attestée dans le *praktikon* de l'île de Leipso (1087) : κοσμηταρίτζιν χυτόν μετά κηροπηγίων τεσσάρων καί σταυρίου, « *kosmètaritzin* fondu avec quatre porte-cierges et une croix »[57]. Dans les inventaires de biens, les *lamnai* sont fréquemment associées à des arcades (*kamarai*) qui, comme cela est attesté dans l'inventaire du monastère de Xylourgou, daté de 1142, étaient accompagnées de leurs supports (καμάρια χαλκά χυτά μετὰ τῶν χερίων αὐτῶν)[58]. Si le terme χέριν est habituellement utilisé dans le sens générique d'élément de préhension ou de support, il se pourrait que dans ce cas de figure on ait une évocation des bras de bronze que nous étudions. Des *kamarai* sur le *templon* figurent aussi dans le *typikon* de la Théotokos Kécharitôménè, dans une rubrique qui inclut aussi quatre voiles d'entrecolonnement[59]. Enfin, dans l'inventaire de la Vierge Éléousa à Stroumitza (1449), on trouve la mention de *kamarai* placées au-dessus des icônes de vénération. Les arcades figurent dans la rubrique de luminaires, immédiatement après deux *lamnai* grandes et longues[60].

55. Voir *ByzAD* (cité n. 44), synthèse « lamna », « proskynèsis », « manoualion », artefact # 2135 (dans les inventaires les *lamnai* figurent dans la rubrique des *manoualia*, qui incluent aussi les *kèrostatai* et *stataréai*).

56. Voir *ByzAD* (cité n. 44), artefact #1375 ; Spieser, Le développement du templon (cité n. 1), p. 145-146.

57. Τό ἴσον τοῦ πρακτικοῦ τῆς Λειψὼ καὶ τῶν ἐν τῇ Λέρῳ δύο προαστείων… (1087), F. Miklosich et I. Müller, *Acta et diplomata monasteriorum et ecclesiarum orientis*, t. 6, Vienne 1890, p. 38, l. 3. L'usage du terme κοσμήτης pour désigner l'épistyle est discuté dans N. P. Constas, Symeon of Thessaloniki, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 1), p. 163-183, ici p. 170, n. 26.

58. *Actes de Saint Pantéléèmôn*, éd. P. Lemerle, G. Dagron et S. Ćirković (Archives de l'Athos 12), Paris 1982, n° 9, p. 74, l. 24 ; *ByzAD* (cité n. 44), artefact #2692, #2693. Pour une traduction en anglais avec commentaire de ce texte voir, L. Bender, Inventory (*Apographe*) of the Monastery of the Theotokos of Xylourgou, dans *Byzantine Texts on Art and Aesthetics. 3, From Alexios I Komnenos to the Rise of Hesychasm (1081 – ca. 1330)*, éd. C. Barber et F. Spingou, Cambridge (à paraître).

59. P. Gautier, Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè, *REB* 43, 1985, p. 5-165, ici p. 154, l. 2-3 ; *ByzAD* (cité n. 44), artefact #2197.

60. L. Petit, Le monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine, *IRAIK* 6, 1900-01, p. 1-153, ici p. 123, l. 32 ; *ByzAD* (cité n. 44), artefact #2140.

En tant que point focal de l'attention des fidèles dans le déroulement de la liturgie, l'éclairage sur le *templon* servait de transition entre le monde intelligible et le monde sensible. En cela, sa fonction venait accentuer celle, qui lui était complémentaire, des voiles du sanctuaire[61]. Le luminaire placé sur le *templon* et à ses abords semble avoir entretenu un rapport à la fois fonctionnel et symbolique avec le rideau du sanctuaire et les voiles qui couvraient les icônes de vénération (*proskynèseis*)[62]. Les trois lampes alternant avec deux voiles qui sont accrochés sur le ciborium de la scène de la Communion des apôtres dans le psautier Pantocrator 61, daté du IXe siècle, créent un symbolisme trinitaire accentué par une évocation de la double nature du Christ, qui semble également renvoyer au voile du temple qui se déchira en deux au moment de la Crucifixion (Mt 27, 51)[63]. La célèbre miniature des homélies de Jacques Kokkinobaphos, du XIIe siècle, qui montre la jeune Vierge victorieuse de Satan dans le sanctuaire gardé par l'archange, apporte un autre témoignage intéressant. Ici la rangée de lampes vient illustrer l'ascension spirituelle des moines et le triomphe de la lumière sur l'obscurité[64]. Enfin, la scène des adieux à la Vierge dans la chapelle funéraire sud-ouest de l'église de l'Aphendiko à Mistra, du XIVe siècle, incorpore un épistyle peint où une rangée de cierges fixés sur des tiges alternent avec les enroulements d'un voile[65]. Les bras porte-cierges tendus sur le *templon* suggèrent un rapprochement, déjà signalé par Henry Maguire, avec la

61. *ByzAD* (cité n. 44), artefact #889, 891-892, 1269, 2564 et 2101 (δηλόθυρα) et synthèse « *bèlothyron* ». À propos de l'usage liturgique des voiles du sanctuaire, voir R. F. Taft, The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 1), p. 40-50.

62. Voir *ByzAd* (cité n. 44), artefact #4223-4224 (βλαττίον τῆς προσκυνήσεως).

63. Athos Pantocrator 61, fol. 37r, voir S. M. Pelekanidis *et al.*, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α΄. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, t. 3, Athènes 1979, p. 136, fig. 188. Voir le commentaire de M. Evangelatou, The Purple Thread of the Flesh: The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation, dans *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack*, éd. A. Eastmond et L. James, Aldershot 2003, p. 269-285. Voir aussi Constas, Symeon of Thessaloniki (cité n. 57), p. 163-183. Nous tenons à remercier Maria Parani, qui a attiré notre attention sur cette miniature.

64. Voir Paris BnF gr. 1208, fol. 123r ; Vat. gr. 1162, fol. 92r. H. Omont, *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques : miniatures du manuscrit grec 1208 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris 1927 ; C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. Gr. 1162) e dell'evangeliario greco urbinate (Cod. Vatic. Urbin.gr. 2)*, Rome 1910 ; I. Hutter et P. Canart, *Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobos von Kokkinobaphos, Codex Vaticanus Graecus 1162* (CVS 79), Zürich 1991. Les miniatures du Paris BnF gr. 1208 sont illustrées dans http://mandragore.bnf.fr. Voir aussi des commentaires dans *Byzanz. Das Licht aus dem Osten* (cité n. 3), p. 61, fig. 9 et p. non numérotée 204 ; K. Linardou, Mary and Her Books in the Kokkinobaphos Manuscripts: Female Literacy or Visual Strategies of Narration?, *DChAE* 29, 2008, p. 35-48, ici p. 39-40 ; M. Evangelatou, Pursuing Salvation through a Body of Parchment. Books and Their Significance in the Illustrated Homilies by Iakobos of Kokkinobaphos, *Medieval Studies* 68, 2006, p. 239-284, ici p. 255 ; J. C. Anderson, The Illustrated Sermons of James the Monk: Their Dates, Order, and Place in the History of Byzantine Art, *Viator* 22, 1991, p. 69-120.

65. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1910, pl. 101.1. Référence empruntée à Bouras, Byzantine Lighting Devices (cité n. 23), p. 480, n. 31.

cérémonie de la *prokyspis*, également construite autour de l'usage combiné d'un chandelier à deux branches et d'un mécanisme de fermeture et d'ouverture de rideaux sur une plate-forme surélevée. Cette cérémonie décrite dans le *Traité des Offices* du Pseudo-Kodinos semble trouver ses origines à l'époque des Comnènes[66]. On peut se demander s'il existe un rapport entre le rôle idéologique du chandelier – qui rencontre un écho dans la mise en scène de la liturgie eucharistique – et l'accroissement de l'usage des cierges dans le luminaire ecclésiastique[67].

Cet ensemble d'éléments en bronze du Musée archéologique d'Edirne a permis d'identifier un dispositif complexe de luminaire ecclésiastique qui, à ce jour, n'avait été suggéré que par des mentions dans les inventaires de biens monastiques de la fin du XIe au XIIIe siècle. L'apparition de ce dispositif vers la fin du XIe-le début du XIIe siècle coïncide avec un intérêt croissant pour la mise en scène de la liturgie eucharistique autour d'un jeu de contrastes entre lumière et obscurité, dissimulation et révélation, qui trouvent un pendant frappant dans le cérémonial impérial. Les artisans du bronze ont travaillé de concert avec les architectes et les sculpteurs pour adapter de nouveaux types de luminaires aux formes architecturales et au décor sculpté. Ainsi, la corniche a servi à fixer la structure octogonale du *choros*, qui sert de support à des rangées de cierges, alors que sur l'épistyle du *templon* fut conçu un dispositif longitudinal composé de bandeaux porte-cierges fixés par des bras tendus en avant en signe de glorification divine. L'agencement ordonné de cierges et de lampes à huile sur le *templon* était couplé à des *manoualia* posés au sol, de part et d'autre des portes du sanctuaire et devant les icônes de vénération, et dotés de plateaux circulaires ajourés sur lesquels on pouvait fixer des cierges aussi bien que des godets de lampes à huile. L'importance accrue des cierges dans l'illumination artificielle des églises est un trait marquant de la période comnène qui va s'amplifiant sous les Paléologues. La distribution au sein de l'édifice religieux des luminaires destinés à recevoir des cierges est liée à l'évolution des pratiques liturgiques et dévotionnelles, mais leur étagement vertical (de la coupole à l'épistyle du *templon* et à une hauteur accessible aux bras des fidèles) et les formes géométriques qu'ils dessinent (octogone, ligne droite, cercle) pourraient aussi faire partie d'un schéma cosmologique qu'il serait vraisemblable de rapprocher de l'idéologie impériale contemporaine[68].

66. Maguire, The Disembodied Hand (cité n. 18), p. 233-235. Pour la *prokypsis*, voir J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos. Le traité des offices*, Paris 1966, p. 197-203. Traduction anglaise, R. Macrides, J. A. Munitiz et D. Angelov, *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies* (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies), Farnham – Burlington 2013, p. 126-132, 145-147. Voir aussi M. Jeffreys, The Comnenian Prokypsis, *Parergon* 5, 1987, p. 38-53.

67. Pour le rapprochement entre l'épée et le cierge dans le culte impérial, voir *Théophylacte d'Achrida. Discours, traités, poésies*, éd. et trad. P. Gautier (CFHB 16/1), Thessalonique 1980, p. 209. Voir aussi M. G. Parani, Rise like the Sun, the God-inspired Kingship: Light Symbolism and the Uses of Artificial Lighting in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial, dans *Light and Fire in the Sacred Space*, éd. A. Lidov, Moscou 2013, p. 159-184.

68. Voir par exemple la représentation du zodiaque sur le pavement en *opus sectile* au monastère du Pantocrator à Constantinople, R. Ousterhout, Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery, dans *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography, and Everyday Life*, éd. N. Necipoğlu, Leyde – Boston – Cologne 2001, p. 133-150, ici p. 145-146.

Catalogue du mobilier en bronze provenant du village d'Altınyazı (ou Harala Kalesi)

Lieu de conservation : Edirne, Musée archéologique et ethnographique / Arkeoloji ve Etnografya Müzesi
Date d'entrée au musée : 25 décembre 1975
Datation : fin XIe-XIIe siècle

Éléments du dispositif de luminaires

N° 1 Bras (n° d'inv. 688)
Long. max 39 cm ; long. bras 22 cm ;
long. tenon de fixation 17 cm ; haut. main 4,5 cm ;
diam. creux de la main 1,8 cm

N° 2 Bras (n° d'inv. 688)
Long. max 39 cm ; long. bras 21,5 cm ;
long. tenon de fixation 17,5 cm ; haut. main 4,5 cm

N° 3 Bras (n° d'inv. 689)
Long. max 17 cm ; haut. main 4,8 cm ;
diam. creux de la main 1,8 cm

N° 4 Support de fixation (n° d'inv. 692)
Haut. 7,3 cm ; long. 7,9 cm ; ép. 2 cm ;
haut. tenon 7,5 cm

N° 5 Bandeau plein (n° d'inv. 694)
Haut. 6 cm ; long. 53 cm ; ép. 1 cm

N° 6 Bandeau plein (n° d'inv. 694)
Haut. 6 cm ; haut. élément saillant 1,5 cm ;
long. 53 cm ; ép. 1 cm

N° 7 Bandeau plein (n° d'inv. 694)
Haut. 6 cm ; haut. élément saillant 1,5 cm ;
long. 47 cm ; ép. 1 cm

N° 8 Bandeau plein (n° d'inv. 694)
Haut. 6 cm ; haut. élément saillant 1,5 cm ;
long. 52 cm ; ép. 1 cm

N° 9 Bandeau ajouré (n° d'inv. 695)
Haut. 8 cm ; haut. élément saillant 1 cm ;
long. max 41,5 cm ; ép. 1 cm

N° 10 Bandeau ajouré (n° d'inv. 695)
Haut. 8 cm ; haut. élément saillant 1,4 cm ;
long. 27 cm ; ép. 1 cm

Autres luminaires

N° 11 Fragment du fût d'un candélabre (n° d'inv. 681)
Haut. 41 cm ; diam. base 5 cm

N° 12 Fragment du fût d'un candélabre (n° d'inv. 682)
Haut. 23 cm ; diam. base 5 cm ;
diam. sommet 3 cm

N° 13 Fragment du fût d'un candélabre (n° d'inv. 683)
Haut. 17,5 cm ; diam. base 5 cm

N° 14 Fragment du fût d'un candélabre (n° d'inv. 686)
Haut. 28 cm ; diam. base 3,5 cm ;
diam. sommet 6 cm

N° 15 Élément de suspension de lustre (n° d'inv. 690)
Diam. médaillon 7 cm ; long. totale 27 cm

Autres

N° 16 Clochette hémisphérique (n° d'inv. 687)
H. 6 cm ; diam. 8 cm

N° 17 Sceau en plomb (n° d'inv. 696)*
Diam. 4 cm
Avers : Vierge trônant à l'Enfant flanquée des sigles M(ήτη)P Θ(εο)Y.
Revers : + Γερμανὸς ἐλέῳ Θ(εο)ῦ ἀρχιεπ[ίσ]κοπος Κωνσταντινουπ(ό)λεως Νέ[ας] Ῥώμης καὶ οἰκο(υ)μενικὸς πατριάρχης

* Nos remerciements s'adressent à Vivien Prigent pour la lecture et l'identification de ce sceau.

CRETAN HAGIOGRAPHY: NOTES ON ST. EUSTATHIOS*

Chryssa Ranoutsaki

An equestrian portrayal of St. Eustathios (St. Eustace) occupies a section of the nave in the Cretan church of Panagia Lampene, located in the village of the same name in the Hagios Basileios region, 27 kilometers south of Rethymno (figs. 1–3).[1] The name Lampene derives from Lampe, a probable corruption of Lappa (today Argyroupolis), a town and bishopric dating from late antiquity that had ceased to exist by the time the church was constructed in the 12th century.[2] During the second Byzantine period on Crete (961–1204) and during the Venetian period (1210–1669), the bishopric of Lampe was removed and the bishopric of Kalamonos (and later of Rethymno) instated. In the early modern period, after the Turks captured Crete in 1669, the bishopric of Lampene was reestablished in a

* Cappadocian hagiography is a subject notably studied by the esteemed scholar Catherine Jolivet-Lévy. It is with pleasure that I dedicate to her this essay on St. Eustathios, which greatly benefits from her work.

1. For the church, see Cornelius Flaminius, *Creta sacra*, 2 vols., Venice 1755, repr. Modena 1971, vol. 1, pp. 233–235, 250–252; G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, 4 vols., Venice 1905–32, vol. 2, p. 219, fig. 207; K. Kalokyres, Ἡ ἐπισκοπὴ Λάμπης καὶ ἡ Παναγία ἡ Λαμπηνή, *Κρητικὰ Χρονικά* 10, 1956, pp. 305–316; G. Gerola and K. Lasithiotakis, *Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Heraklion 1961, no. 322; S. Pelantakis, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς ἐπαρχίας Ἁγίου Βασιλείου*, Rethymno 1973, pp. 21–23; K. Gallas, *Mittel- und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta: Versuch einer Typologie der kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts*, Munich 1983, p. 327; K. Gallas, K. Wessel, and M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, pp. 284–286; S. A. Curuni and L. Donati, *Creta bizantina: Rilievi e note critiche su ventisei edifici di culto in relazione all'opera di Giuseppe Gerola*, Rome 1987, no. 20; M. Bissinger, Kreta in mittel- und spätbyzantinischer Zeit bis ins frühe 16. Jahrhundert, *RbK* 4, 1990, cols. 975–984 ; idem, *Kreta: Byzantinische Wandmalerei* (Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4), Munich 1995, pp. 129–130; M. Andrianakis, Τα χριστιανικά μνημεία της επαρχίας Αγίου Βασιλείου, in *Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου: Η επαρχία Αγίου Βασιλείου από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Περιβάλλον-Αρχαιολογία-Ιστορία-Κοινωνία (Σπήλι-Πλακιάς 19–23 Οκτωβρίου 2008)*, vol. 2, *Βυζαντινοί Χρόνοι–Βενετοκρατία*, Rethymno 2014, pp. 13–50, at pp. 18–25; I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. 4, *Agios Basileios Province*, Leiden 2015, pp. 111–128, figs. 237–292.
2. E. Gavrilaki, Η αρχαία πόλη Λάππα, η έξοδός της στη νότια ακτή της Κρήτης και η σύνδεσή της με τη Γόρτυνα, in *Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα: Περιβάλλον-Αρχαιολογία-Ιστορία-Κοινωνία (Σπήλι-Πλακιάς, 19–23 Οκτωβρίου 2008)*, vol. 1, *Αρχαίοι-Ελληνιστικοί-Ρωμαϊκοί χρόνοι*, Rethymno 2014, pp. 261–278.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Fig. 1 – View from the west side, Crete, church of Panagia Lampene (photo: C. Ranoutsaki)



Fig. 2 – View from the east side, Crete, church of Panagia Lampene (photo: C. Ranoutsaki)

village with an imposing church building evocative of the famous early Christian Lappa. The church of Panagia Lampene was then restored to represent the bishop's seat of Lampe (Ἐπισκοπὴ Λάμπης).[3]

Dedicated to the Dormition of the Virgin (Κοίμησις), the church has a striking appearance, not least because of its masonry, which consists largely of stone rubble encased in mortar. The crossed-dome plan makes the building one of the outstanding examples of this architectural style on Crete. Measuring approximately 9.75 x 7.10 meters on plan,

3. N. TOMADAKIS, Περὶ τῆς Ἐπισκοπῆς Λάμπης καὶ τῶν ἐπισκόπων αὐτῆς (ἰδίᾳ κατὰ τὴν Τουρκοκρατίαν), *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 6, 1956, pp. 339–353, at p. 340; KALOKYRIS, Ἡ ἐπισκοπὴ Λάμπης (cited in n. 1), pp. 308–309; ANDRIANAKIS, *Τα χριστιανικά μνημεία* (cited in n. 1), pp. 14, 18–19.



Fig. 3 – Drum of the dome, Crete, church of Panagia Lampene (after SPATHARAKIS, *Agios Basileios Province*, fig. 239)

its core is laid out around four free-standing pillars that support the dome. The church stands as an example of the Byzantine cross-in-square type, but with a central layout that includes cross arms extending north and south and a slightly elongated transept. The arms of the cross feature barrel vaults in the interior and tiled double-pitched roofs outside. The elongated corner compartments are covered by groin vaults internally and lower pitched roofs externally.

Historical and structural evidence supports the hypothesis that the church of Panagia Lampene was built in the 12th century.[4] The builders employed simplified forms of

4. On the date of the building, see M. ANDRIANAKIS, Νέα Στοιχεία και Απόψεις για την Μνημειακή Τέχνη της Κρήτης κατά τη Β΄ Βυζαντινή Περίοδο, in *Πεπραγμένα ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, vol. 2, Chania 1991, pp. 9–34, at pp. 14–15, 22–23; IDEM, Τα χριστιανικά μνημεία της επαρχίας Αγίου Βασιλείου (cited in n. 1), pp. 20–21; E. THEOCHAROPOULOU, *Συμβολή στη μελέτη των σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών της Κρήτης από τον 10ο μέχρι τον 13ο αιώνα*, PhD diss., University of Athens, 2000, pp. 69–73, 226–228, figs. 76–86. In her conclusions on page 249, the latter suggests a date of construction at the end of the 11th century or in the early 12th century.

construction based on established traditional paradigms in their limited use of bricks in the masonry as well as the external semicircular articulation of the apse and the inclusion of small multilobed windows in the lateral facades.[5] Although the drum of the dome consists of an irregular mix of stones and bricks, in this part of the structure, the windows, walled up in the early 14th century, are framed by double skewbacks that lend the building a sense of plasticity, sharing certain characteristics with the architecture of Constantinople (fig. 3). There is no narthex preceding the nave, and the belfry above the western facade, consisting of three small pillars and crowned by stone obelisks, was probably added at a later date.

Of particular note is the interior of the church, with its various layers of murals dating from the end of the 12th, the early 14th, and beginning of the 15th centuries.[6] The decorative program provides the most extensive cycle of depictions in a crossed-dome building to have survived on Crete.[7] The bust of Christ Pantocrator at the center of the dome, surrounded by standing prophets in the drum and seated evangelists in the four pendentives, follows the conventional iconographic pattern of middle Byzantine church decoration. Of greater significance is the Virgin Platytera in the conch flanked by the busts of two archangels in medallions and titled "Lampene" (ΛΑΝΠΗΝΗ [*sic*]).[8] The depiction dates from the early 14th century, and in view of the Virgin's toponymic epithet, establishes a link with the above-mentioned bishop's seat. Donor inscriptions from two other churches in the same region, dating from the 14th and 15th centuries, use the term *Lampene*, thus bearing witness to a local cult of a specific Marian image.[9]

5. Brick structures had become rare in Crete by the 11th/12th century, indicating a kind of architectural decline in contrast to contemporary painting techniques, which were progressive. In this context, see ANDRIANAKIS, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), pp. 20–22.

6. The first layer of the frescoes is preserved on a large scale beneath the second layer. When the *templon* of the church was removed during restoration work, a representation of a male supplicant was discovered in the lower right-hand corner of the east wall of the southern cross arm. An accompanying inscription mentions Ioannes, monk of Kapsodasi and 1301 as the date of his death. Concerning his portrait and inscription, see ANDRIANAKIS, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), pp. 21–25, figs. 7–13, 26; SPATHARAKIS, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), p. 127, fig. 270.

7. ANDRIANAKIS, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), p. 23.

8. For the image of the Mother of God in the apse, see inter alia the classic survey by C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, as well as the essay by R. CORMACK, The Mother of God in Apse Mosaics, in M. VASSILAKI, ed., *The Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, exh. cat., Milan 2000, pp. 91–105.

9. These are the Panagia church in Drymiskos (1317/18) and the church of the Zoodochos Pege in Diblochori (1417), both cited by SPATHARAKIS, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), pp. 48, 67, and ANDRIANAKIS, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), pp. 19, 28–30. For the cult of the Mother of God Lampene in connection with a lost icon, see O. GRATSIOU, Παναγία η Λαμπηνή: Μια χαμένη, ιδιαίτερα τιμώμενη, μεσοβυζαντινή εικόνα της Κρήτης, in *Ψηφίδες: Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, ed. O. Gratsiou and C. Loukas, Heraklion 2009, pp. 245–255.

In the four arches of the crossing of the Panagia Lampene, one finds iconographic elements illustrating the lives of Christ and the Virgin Mary. An eschatological composition is provided in the form of an extensive depiction of the Last Judgment in the arch over the northern crossing, while figures of saints, including several warrior saints, occupy the lower areas of the walls. The thematic material also includes symbolic subjects and hagiographic portrayals uncommon to Cretan churches, such as depictions of the Christ Anapeson, the vision of St. Eustathios, and a mounted figure of St. Constantine.[10] A large part of the original wall paintings have not remained intact. Material documentation from long-term fieldwork by the Ephorate of Antiquities of Rethymno has now reached an advanced stage.[11] It is currently being evaluated for a scientific study, apparently a monograph, of great depth.[12]

As noted, images of St. Eustathios are not commonly found in Cretan churches. In the Panagia Lampene, he is depicted in the right-hand section of the spandrel of the arch over the western cross arm leading to the northwestern bay (figs. 4–5). According to legend, Christ revealed himself to the capable general and avid hunter Placidas between the antlers of a stag as Placidas hunted alone. Christ showed him the way to salvation, and Placidas converted to Christianity, adopting the name Eustathios (Eustace), the Greek version of Placidius, meaning "well built, stable." The tribulations that befell him and his family for their Christian faith eventually ended with their torture and martyrdom.[13]

Framed by narrow cinnabar strips within white lines, the scene is presented as a thematic unit in accordance with late Byzantine mural design (fig. 5). Almost half of the fresco has suffered damage. On the left-hand side, Eustathios is presented mounted on his steed against an indigo background. In the mind's eye, one can envision the lost part of the scene to his right, which most probably showed the stag that Eustathios was hunting as described in his vita. Fragments of a prismatic mountainous landscape at the bottom right suggest that the

10. Andrianakis, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), p. 24. The layout and iconography of the frescoes is discussed by Spatharakis, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), pp. 111–127.

11. The frescoes have suffered damage from dense layers of soot generated over the centuries and an arson attack by local Muslims during Christian worship on 20 January 1829. See Andrianakis, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), pp. 18–19, 22.

12. I would like to extend my sincere thanks to Michalis Andrianakis for granting me permission to focus on St. Eustathios and for valuable assistance. He is a former ephoros of Byzantine antiquities of western Crete and the archaeologist working on the monument.

13. The earliest source for Eustathios is a Passion followed by a life in the *Menologion* of Symeon Metaphrastes and an encomium of Nicetas the Paphlagonian. See C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, p. 163. For the sources in detail, see PG 105:376–417; *AASS*, September, vol. 6, Paris – Rome 1867, pp. 123–125; *BHG*, p. 201, nos. 641–643. The sources quoted here served as the basis for the Synaxary of Constantinople, including further information about Eustathios's martyrdom in Constantinople, in the Deuteron quarter. See *SynCp*, cols. 59–61. See also 20 September in *Μηναῖον τοῦ Σεπτεμβρίου*, Venice 1895, p. 121.



Fig. 4 – Vision of St. Eustathios, Communion of the Apostles, spandrel of the arch over the western cross arm leading to the northwestern bay, Crete, church of Panagia Lampene (after Spatharakis, *Agios Basileios Province*, fig. 291)



Fig. 5 – Detail, vision of St. Eustathios, spandrel of the arch over the western cross arm leading to the northwestern bay, Crete, Church of Panagia Lampene (after Spatharakis, *Agios Basileios Province*, fig. 292)

stag might have been depicted having climbed a rock. A fragmentary bust of Christ with a cruciform halo, which was probably positioned between the antlers of the stag, is visible in the top right corner. Christ is turned three-quarters, facing Eustathios. To the left of Christ's halo is painted a four-letter abbreviation, ICXC. Christ's conversational pose reflects the moment of Eustathios's vision, which is described in the inscription in decorative white majuscules in the space between the Son of God and the hunter on horseback: ΠΛΑΚΗΔΑ ΠΛΑΚΙ|ΔΑ ΤΙ ΜΕ ΔΗΟΚΙC | ΕΓΩ ΥΜΗ Ο Χ(ΡΙCΤΟ)C ΟΝ CΙ ΔΗ<ΩΚΕΙC> (Πλακίδα, Πλακίδα, τί με διώκεις; ἐγὼ εἰμί, ὁ Χριστός, ὃν σὺ διώκεις, "Placidas, Placidas, why do you pursue me? I am Christ whom you pursue").[14]

14. The inscription has recently been published by Spatharakis, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), p. 125. It is also worth noting that the vocabulary of the inscription is included in St. John of Damascus, homily 3, "Against those who decry images," p. 83, lines 29–37: *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. 3, ed. B. Kotter (Patristische Texte und Studien 17), Berlin 1975, p. 178, as well as in hymnography, in a canon in honor of Saint Eustathios: A. Debiazi-Gonzato and G. Schirò, eds., *Analecta hymnica graeca*, vol. 1, *Canones Septembrii*, Rome 1966, canon 26, ode 3, pp. 282–283.

Eustathios's head is surrounded by a large, orange-red halo with a white outline. The saint exhibits the intent attitude of a hunter, holding the reins of his horse in his left hand while securing his spear under his right arm in anticipation of plunging it into the hunted animal. He has plentiful curly brown hair and a beard. Eustathios's attire consists of a long-sleeved cinnabar tunic and a long purple chlamys, the latter tied at his chest and extending behind him as a result of his ardent movement. His steed is light grey with a strong neck and hip muscles, and its tail hangs loose behind it. The bridle and saddle are cinnabar red, the saddle having additional retaining cantles.[15] Despite parts of the horse's head and its front legs having been obliterated, one can discern its intense movement and how it is rearing in fright. In contrast, the size and bearing of the stag, especially its possibly turning toward Placidas, must remain a matter of conjecture given the damage to the fresco.

Eustathios, as hagiographical hero and an Eastern military martyr, enjoyed great popularity as a result of a well-known legend translated into numerous Eastern and Western languages.[16] Information about a church dedicated to him in Constantinople and attributed to the empress Irene the Athenian (ca. 752–803) is provided by the treatise of pseudo-Kodinos.[17] The saint's death, with his wife and children, inside a brazen bull, has certainly attracted narrative and iconographic interest, but the dominant event in Eustathios's life is without a doubt his vision of Christ.[18] Even though not historically proven, it is claimed

15. Retaining cantles as an integral safety element could absorb the impact of the spear and offer protection to the rider's lower abdomen and back. Used by Western medieval knights in combat and for jousting, cantles were adopted by Byzantine heavy cavalry in the late 12th century. On rider and horse equipment in Byzantium, see T. Dawson, *Byzantine Cavalryman*, Oxford 2009, pp. 32–44. For medieval saddlers, see A. Hyland, *The Horse in the Middle Ages*, Stroud 1999, pp. 59–62. For saddles and other equipment for warhorses, see J. Clark, ed., *The Medieval Horse and Its Equipment, c.1150–c.1450*, exh. cat., London 1995; N. Fallows, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge 2010.

16. For a discussion of Eustathios's legend, see H. Delehaye, La légende grecque de saint Eustache, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Brussels 1966, pp. 212–239; Walter, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), pp. 163–164. For the Western tradition, see A. Monteverdi, *I testi della leggenda di S. Eustachio*, Bergamo, 1909–10; Pierre de Beauvais, *La vie de Saint Eustache*, ed. M. Badas, Bologna 2009.

17. It is cited by R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, vol. 3, *Les églises et les monastères*, 2nd ed., Paris 1969, p. 118, and assigned to Pseudo-Kodinos, *De Aedificiis Constantinopolitanis: Τὸν ἅγιον Εὐστάθιον ἔκτισεν Εἰρήνη ἡ Ἀθηναία* (PG 157:596). See also *Georgii Codini Excerpta De Antiquitatibus Constantinopolitanis*, ed. I. Bekker (CSHB), Bonn 1843, p. 114.

18. On the iconography of the legend of St. Eustathios, see s.v. Eustathius, *LCI* 6, cols. 194–199; E. Panofsky, Dürer's "St. Eustace," *Record of the Art Museum, Princeton University* 9:1, 1950, pp. 2–10; D. Pallas, Μία εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα, in *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον*, 4 vols., Athens 1966, vol. 3, pp. 328–369; T. Velmans, L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie, *CahArch* 33, 1985, pp. 51–60; A. Coumoussi, Une représentation rare de la vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle, *CahArch* 33, 1985, pp. 51–60; N. Thierry, Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de Saint Eustathe, *MonPiot* 72, 1991, pp. 33–100, with addendum by C. Jolivet-Lévy, Trois nouvelles représentations de la Vision d'Eustathe en Cappadoce, pp. 101–106; C. Jolivet-Lévy, Hagiographie cappadocienne; à propos de quelques images nou-

that this remarkable incident might have taken place in the Euphrates basin near the Taurus Mountains, where a church still exists, dating to the 10th century and dedicated to that vision, along with a small, ruined chapel of Eustathios, probably of an earlier date.[19] On the other hand, a significant number of representations of the apparition of Christ to Eustathios have survived in churches in Cappadocia and Georgia, the earliest ones dating to the 7th century, giving rise to disagreement about the provenance of the saint's cult.[20] In the Anatolian forests, where the cult of the stag was widespread from ancient times, hunting scenes probably served as models for the development of the iconography of Eustathios's vision.[21]

Employing a horizontal, landscape format, most of the Anatolian images show Eustathios on a galloping horse. In Cappadocia, this has been documented in a series of wall paintings. Typical examples are to be found in Hagios Stephanos, near Cemil, dating to the 7th century, in St. Eustathios of Göreme, and in the church of John the Priest, in the valley of Peristrema, the latter two dating to the early 10th century, as well as in St. George of Ortaköy, dating to the end of the 13th century.[22] In Georgia, a horizontal layout of the scene can be found on the curved facade of the Martvili monastery, from the 8th century, and in a fresco in the church of St. Sabbas in Sapara, from the 14th century.[23]

In Cappadocian churches, Eustathios's vision is sometimes portrayed in arch spandrels.[24] Compelling fresco paintings in the church of Karacaören (7th–8th century) and in the funerary chapel of St. John at Güllü Dere (913–920) incorporate the curved structure of the

velles de saint Hiéron et de saint Eustathe, in *Εὐφρόσυνον: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol. 1, Athens 1991, pp. 205–218, repr. EADEM, *Études cappadociennes*, London 2002, pp. 471–497; D. I. DOHERTY, *The Development of the Iconography of the Vision of St. Eustace*, master's thesis, University of Victoria, 1993; WALTER, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), pp. 163–169. The mounted image of Eustathios is discussed in P. Ł. GROTOWSKI, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography, 843–1261*, Leiden 2009, pp. 82–85. See also K. AMPRAZOGOULA, La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine, *Zograf* 32, 2008, pp. 163–172; M. DEGUY, Dürer, l'apparition, *Nouvelles de l'estampe*, no. 231, July–September 2010, pp. 16–19; M. T. ROSA BAREZZANI, Eustachio e il cervo crucifero: Note intorno ad una leggenda agiografica, *Brixia Sacra* 18, 2013, pp. 213–351.

19. M. THIERRY, Deux couvents gréco-arméniens sur l'Euphrate Taurique, *Byz.* 61, 1991, pp. 496–519; WALTER, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), p. 163.

20. The controversy arose from the differing positions of Nicole Thierry (Cappadocia) and Tania Velmans (Georgia). See JOLIVET-LÉVY, Hagiographie cappadocienne (cited in n. 18), p. 210 n. 33.

21. THIERRY, Le culte du cerf en Anatolie (cited in n. 18), pp. 66–77.

22. *Ibid.*, pp. 41, 46, 51, 54, fig. 4, drawings 1, 9, 11, 13. In contrast to Thierry, a different dating for Hagios Stephanos, to the 9th/10th century, is supported by M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 vols., Recklinghausen 1967, vol. 1, pp. 16–17, 156–157.

23. VELMANS, L'église de Zenobani (cited in n. 18), pp. 30–38, figs. 16–17, 19–20. On Martvili, see M. TSURTSUMIA, Couched Lance and Mounted Combat in Georgia, *Journal of Medieval Military History* 12, 2014, pp. 81–108, at pp. 86–87. For Georgian reliefs, see N. A. ALADAŠVILI, *Монументальная скульптура Грузии. Сюжетные рельефы V-XII веков*, Moscow 1977, pp. 49–56, fig. 49.

24. THIERRY, Le culte du cerf en Anatolie (cited in n. 18), p. 45.

arch as an optical component of the scene, facilitating the presentation of the stag on a higher level in a rocky landscape.[25] As noted, in the church of Panagia Lampene, Eustathios's vision is also depicted in the spandrel of an arch (figs. 4–5), but the scene is laid out in the opposite direction, with the rocky mountain located across from the curve of the arch, not along it. With the Cretan image compressed in a more vertical arrangement because of the limited space, one might reasonably assume that the painter of the mural was inspired by depictions of Eustathios's vision in the margins of Byzantine manuscripts. The theme is laid out in a remarkably vertical form in the Theodore Psalter, London Add. 19.352, fol. 130v (dated 1066),[26] the Vatican Barberini, gr. 372, fol. 166v (11th century),[27] and the bilingual Greek-Latin Hamilton Psalter, Berlin, Kupferstichkabinett MS 78.A.9, fol. 136r (13th century).[28]

It seems that no prescribed iconography existed for the legend of Eustathios in Byzantine tradition. Regardless of the format chosen, the iconographic typology of Eustathios's vision varies in the nature of Christ's apparition, in the rendering of the circumstances before and after the saint's conversion, as well as in his hunting accoutrements. Although typically a cross and the image of Christ were depicted between the antlers of a stag,[29] artists were nonetheless free to reproduce Eustathios's vision by depicting the antlers of the stag flanking a cross, Christ's head, or even the head and shoulders of the Savior in a medallion.[30] In most cases, Cappadocian artists preferred the cross, while their fellow guildsmen in Georgia adopted the image of Christ.[31] Since it was associated with anti-iconoclastic interpretations of the theme, the image of Christ in a medallion between the antlers of a stag is still an essential part of Eustathios's vision in Byzantine manuscripts.[32] Notably in 9th-century marginal psalters, such as the Chludov Psalter, fol. 97v (fig. 6), the clipeus with Christ's countenance was used

25. *Ibid.*, pp. 42, 45, fig. 21, pls. II, V, drawing 4; JOLIVET-LÉVY, Hagiographie cappadocienne (cited in n. 18), pp. 210–211, pl. 110b.

26. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge*, vol. 2, *Londres Add. 19.352*, Paris 1970, pl. 77, fig. 211.

27. C. WALTER, *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberianus 372*, ed. C. Walter, J. Anderson, and P. Canart, Zurich – New York 1989, p. 118; IDEM, "Latter-Day" Saints in the Model for the London and Barberini Psalters, *REB* 46, 1988, pp. 211–228, at p. 216, pl. VII, fig. 13, repr. IDEM, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, Aldershot 1993, pp. 205–222.

28. For the Hamilton Psalter, see C. HAVICE, *The Hamilton Psalter in Berlin: Kupferstichkabinett 78.A.9*, PhD. diss., Pennsylvania State University, 1978. A photo of the miniature on folio 136r has been published by PALLAS, Μία εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου (cited in n. 18), fig. 103β.

29. PG 105:379.

30. For the symbolism of the stag's antlers framing a cross, see PALLAS, Μία εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου (cited in n. 18), pp. 344–345.

31. This has been thoroughly discussed by THIERRY, Le culte du cerf en Anatolie (cited in n. 18), pp. 57–60, 79–90, and VELMANS, L'église de Zenobani (cited in n. 18), pp. 30–42. See also COUMOUSSI, Une représentation rare (cited in n. 18), pp. 54–57 (with a statistical evaluation).

32. Selected examples are accordingly cited by JOLIVET-LÉVY, Hagiographie cappadocienne (cited in n. 18), p. 212, with note 51 including bibliographical information.

Fig. 6 – Vision of St. Eustathios,
Moscow, Historical Museum gr. D129, Chludov Psalter, fol. 97v
(after ŠČEPKINA, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, p. 97)

Fig. 7 – Vision of St. Eustathios, scenes from the Life of St. Eustathios and his family,
Athos, monastery of Esphigmenou gr. 14, fol. 52v
(after PELEKANIDIS et al., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, vol. 2, p. 208)

as a means of legitimizing his iconic portrayal.[33] As an established motif of the scene, it continued to appear in illuminations in Byzantine books in the following centuries, such as the September volume of the Metaphrastic Lives,[34] or in menologia, a good example being that of Athos, Esphigmenou 14, fol. 52v, from the 11th century (fig. 7).[35]

Well aware of this traditional Byzantine iconographic model, the unknown painter who portrayed Eustathios in the church of Panagia Lampene formulated the Divine Revelation by using the image of Christ superimposed on a cross within a halo (fig. 5). He is not interested in depicting the actual moment of Eustathios's conversion, a theme subject to various iconographic formulations and one that is also found in Byzantine manuscripts.[36] Focusing on the hunting, the Cretan artist prefers to portray Eustathios's pursuit of the stag by visually synchronizing it with the saint's theophanic experience. The artist therefore depicts Eustathios in the pose of the hunter Placidas, but nevertheless with a halo.

A considerable number of Cappadocian and Georgian monuments bear witness to Eustathios's pursuit of the stag and his vision before his conversion and sainthood.[37] Eloquent Georgian examples include the Stele of Tsebelda (7th century) as well as wall paintings in the church of the Savior in Zenobani (12th century), and the above-mentioned church of St. Sabbas in Sapara (14th century).[38] Among the numerous portrayals of Eustathios from Cappadocia worth mentioning are those showing the saint with a halo in the church of Mavrucan (7th century), St. Eustathios of Göreme (early 10th century), the above-mentioned church of John the Priest in the valley of Peristrema (early 10th century), the funerary chapel of St. John at Güllü Dere (913–920), Saklı Kilise (11th century), St. Eustathios of Erdemli (early 13th century), and St. George at Ortaköy (end of the 13th century).[39]

33. For the Chludov Psalter, see M. V. Ščepkina, *Миниатюры хлудовской псалтыри: греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Moscow 1977, fol. 97v. For a discussion of the iconography of the Byzantine version of Eustathios's vision, see Thierry, Le culte du cerf en Anatolie (cited in n. 18), pp. 63–66.

34. C. Walter, The London September Metaphrast Additional 11870, *Zograf* 12, 1981, pp. 11–24, at pp. 15–16, fig. 8; repr. idem, *Pictures as Language: How the Byzantines Exploited Them*, London, 2000, p. v; idem, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), pp. 165–166; Coumoussi, Une représentation rare (cited in n. 18), pp. 56–57.

35. S. Pelekanidis et al., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, vol. 2, Athens 1975, pls. 329–330.

36. For instance, this is the case in the Psalter, London Add. 19.352, fol. 130v, dated 1066, as well as in the Menologion, London Add. 11870, fol. 151, from the end of the 11th century. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs* (cited in n. 26); Walter, The London September Metaphrast (cited in n. 34), p. 15, fig. 8.

37. This is apparent from the statistical data provided by Coumoussi, Une représentation rare (cited in n. 18), pp. 54–57.

38. A. A. Saltykow, La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda, *CahArch* 33, 1985, pp. 5–17, figs. 1, 3–4; N. Iamanidzé, *Les installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VIIe–XIIIe siècles)*, Turnhout 2010; Velmans, L'église de Zenobani (cited in n. 18), pp. 30–42, figs. 12–13, 16–17.

39. Thierry, Le culte du cerf en Anatolie (cited in n. 18), pp. 45–48, 51–52, 54–60, drawings 2, 9, 11–13, 14, pls. I, V, VII.

As far as Eustathios's accoutrements are concerned, it is significant that Georgian representations show him with a bow and arrow while in Cappadocian portrayals he bears a spear.[40] Both types of weapons are indicative of a chase rather than fighting, thus suggesting hunting, not a military context, as the setting for the vision.[41] As is obvious, the Cretan painter chose the model of Eustathios with a spear. Quite remarkable is his rendering of the saint as a rider holding the horse's reins in his left hand and the spear under his right arm, while his posture imitates portrayals of mounted Byzantine emperors and warrior saints.[42] As far as Eustathios's facial features are concerned, the Cretan painter adopted an established model of the saint from middle Byzantine iconography, with thick brown hair and a bushy brown beard. These details also appear in Palaeologan images that show Eustathios in military attire.[43] Another interesting iconographic detail of the Cretan fresco is Eustathios's saddle, the retaining cantles of which are mostly found in Western equestrian depictions.[44]

Analogous iconographies of the vision of Eustathios have also been adopted in other parts of the Mediterranean, including southern Italy and Greece.[45] In contrast to Anatolia, however, such wall paintings are not as numerous, but as in the case of many Cappadocian

40. Velmans, L'église de Zenobani (cited in n. 18), p. 33.

41. Walter, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), pp. 167–168.

42. The earliest surviving representation of Constantine's vision before the battle of the Milvian Bridge in Paris gr. 510, fol. 440r, dated around 880–883, is comparable. The emperor is riding a horse while holding a spear in his right hand and the reins in his left hand. H. Omont, *Facsimilés des miniatures de la Bibiothèque nationale*, 2nd ed., Paris 1929, p. 31, pl. LIX; L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, pp.163–164, fig. 45; C. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006, pp. 140–141, fig. 47b.

43. Typical examples are wall paintings in the *parekklesion* of the Chora church, Constantinople (1315–20) and in the Pantokrator church of Dečani (1335–50). See P. Underwood, *The Kariye Djami*, vols. 1–3, New York 1966, vol. 3, pl. 261; M. Marković, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, in *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. V. Djurić, Belgrade 1995, fig. 8.

44. For example, an Italian representation of St. George on horseback from the middle of the 14th century, in the polyptych of San Giacomo Maggiore in Bologna and attributed to Paolo Veneziano, shows similar saddle equipment. M. Muraro, *Paolo da Venezia*, University Park PA – London 1970, pp. 101–102, figs. 96–97; F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milan 2003, no. 21, pp. 184–187, plate on pp. 102–103.

45. In southern Italy, representations of the vision of Eustathios can be found in particular in frescoed churches in the regions of Palagianello and Calabria: A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Rome 1939, vol. 1, pp. 228–231, vol. 2, fig. 160; R. Caprara, *Iconografia dei santi. Le chiese rupestri di Taranto*, Taranto 1990; M. Falla Castelfranchi, Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria (sec. IX–XII), in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Ten Contributions to a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence*, ed. W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 81–100, at pp. 90–92. A remarkable wall painting of a mounted St. Eustathios in the church of Santa Maria di Cerrate, near Lecce, and dating from the middle of the 15th century, is related to the Italian series: V. Pace, Sant'Eustachio a Santa Maria di Cerrate, in *Tempi e forme dell'arte*, ed. L. Derosa and C. Gelao, Foggia 2011, pp. 177–183 n. 10, with reference to D. Cavagnano, L'iconografia della visione di Sant'Eustachio tra la Georgia, la Cappadocia e la Puglia, *Archeogruppo* 6, 2010.

and Georgian churches,[46] the theme is often found in a burial context, in respect to its protective and redemptive qualities. In the church of Hagios Georgios Diassorites, on the island of Naxos, for example, a wall painting dating from the end of the 12th century once depicted a small-scale portrayal of Eustathios's vision.[47] It has since been lost, but its existence and content have been verified by the surviving donor inscription. As an integral part of the scene of the Last Judgment, the fresco occupies the southeastern corner of the narthex, which was typically used for burials.

Another remarkable example is found in a wall painting in Hagios Basileios tes Gephyras in Epiros, dating to the 13th century.[48] Depicted on the northern wall of the western bay, beneath a scene of Lazarus raising, the vision of Eustathios is distinctly related to a plea for human salvation. In another fresco, in the church of St. Thekla in central Euboea, Eustathios's vision is of an explicit votive character as part of a funerary program.[49] It dates to the 13th century and recalls Eustathios's special gifts of protection and intercession, reminding the viewer that the saint was granted eternal life because of his conversion to Christianity. Additional mural paintings showing Eustathios's vision are to be found in the Palaiomonastero of Brontomas, in the southern Peloponnese, dating from 1201, and in Hagios Nikolaos tes Krenes in Trikala, Thessaly, from the 14th century.[50] In addition to the saint's vision, there are many variations on the iconographic details of his martyrdom with his family in post-Byzantine murals, such as those in the *lite* or narthex of the Philanthropenon monastery in Epiros,[51] in the refectories of some of the monasteries on Mount Athos,[52] and on icons.[53]

46. Selected examples are cited by JOLIVET-LÉVY, Hagiographie cappadocienne (cited in n. 18), pp. 209, 211, nn. 30, 47, with reference to N. TETERIATNIKOV, Burial Places in Cappadocian Churches, *Greek Orthodox Theological Review* 29, 1984, pp. 143–148. See also COUMOUSSI, Une représentation rare (cited in n. 18), pp. 55–56.

47. G. DEMETROKALLIS, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Διασσορίτου τῆς Τραγαίας Νάξου, *Τεχνικὰ Χρονικά* 217, August 1962, p. 23, drawing 5, cited by COUMOUSSI, Une représentation rare (cited in n. 18), p. 52 n. 20.

48. D. GIANNOULIS, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου*, PhD diss., University of Ioannina, 2007, pp. 290–292, figs. 213–214, also published as a monograph, Ioannina 2010.

49. COUMOUSSI, Une représentation rare (cited in n. 18), pp. 55–56, drawing 1 on p. 51.

50. N. DRANDAKIS, Το παλαιομονάστηρο του Βροντάμά, *ArchDelt* 43, Α΄, Meletes, 1988, pp. 159–194, at pp. 184–185, pl. 97a. For Hagios Nikolaos tes Krenes, see A. KALANTZI, Το όραμα του αγίου Ευσταθίου, in *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό Μουσείο*, Athens 1986, pp. 57–58, fig. 56.

51. M. GARIDIS and A. PALIOURAS, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων: Ζωγραφική*, Ioannina 1993, figs. 149, 155; AMPRAZOGOULA, La vision de saint Eustathe (cited in n. 18), p. 163, fig. 1.

52. GIANOULIS, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (cited in n. 48), p. 292 n. 1262, with reference to I. TAVLAKIS, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των Μονών του Αγίου Όρους*, PhD diss., University of Ioannina, 1997, p. 305.

53. Worthy of mention are two icons of St. Eustathios with scenes of his life, one on the island of Salamina, dating from circa 1600, and the other in the church of the Panagia Eleemonetria on the island of Patmos, dating to 1620–40. On the former, see PALLAS, Μία εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου (cited in n. 18), figs. XCIII–CXI, and for the latter, M. CHATZIDAKIS, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Athens 1977, no. 143, pl. 183.

As has been observed, the vision of St. Eustathios is one of the unusual iconographic themes in Cretan churches. Given its inclusion in the early Palaeologan decoration of the Panagia Lampene, one can safely assume that its creator used a mixed concept based on established iconography derived from manuscript illuminations and wall paintings. An obviously similar iconographic rendering is used, for example, in the mural in Hagios Basileios tes Gephyras and the miniature of Athos, Esphigmenou 14, fol. 52v (fig. 7).[54] The latter in particular reveals a striking parallel to the Cretan fresco in the posture of Eustathios with his spear moving forward.

By linking the redemptive message of the miraculous theophany with Psalm 96(97):11—"Light is sown for the righteous, and gladness for the upright in heart"—the creators of Eustathios's vision in Byzantine psalters and menologia had established a formula that could also be applied to mural paintings. In terms of iconology, the placement of the visionary episode in the coveted upper part of the nave of the Panagia Lampene can be explained by its clear, anti-iconoclastic connotation of Christ's clipeus appearing over the antlers of a stag. In this staging of the vision, Christ's image reminds the faithful that even after the Crucifixion and Resurrection, his appearance retained the specific features of the Incarnation.[55]

As for the intended meaning of the adjoining murals in the Panagia Lampene, attention should be paid to the scenes of the Last Judgment and Paradise, in the vault and on the western wall of the northern arm of the crossing, as well as the reclining infant Jesus (Christ Anapeson), on the eastern wall to the north of the apse conch.[56] Both subjects have eschatological connotations: Whereas the Last Judgment emphasizes the idea of the end of time, promising redemption to mankind, the Anapeson serves as a metaphor for Christ's Passion and Resurrection.[57] Furthermore, in the scene of the Communion of the Apostles, directly above the vision of Eustathios, the disciples approach Christ in a procession led by Paul, who clearly represents a striking parallel to Eustathios given his own vision of Christ

54. See PELEKANIDIS et al., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους* (cited in n. 35), and GIANNOULIS, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας* (cited in n. 48).

55. VELMANS, L'église de Zenobani (cited in n. 18), p. 36.

56. ANDRIANAKIS, Τα χριστιανικά μνημεία (cited in n. 1), fig. 12; SPATHARAKIS, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), pp. 113–114, figs. 243, 245, 268.

57. For the eschatological meaning of the Last Judgment, see N. PATTERSON ŠEVČENKO, Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art, in *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, ed. R. J. Daly, Grand Rapids MI 2009, pp. 250–272; R. WEISS, *Ta eschata: Die letzten Dinge in Byzanz: Schrift- und Bildzeugnisse byzantinischer Eschatologie*, PhD diss., University of Munich, 2012, pp. 170–174 and *passim*. For the symbolism of Anapeson, see A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pp. 256–262; D. PALLAS, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus—das Bild* (Miscellanea Byzantina Monacensia 2), Munich 1983, pp. 181 ff.; B. TODIĆ, Anapeson: Iconographie et signification du thème, *Byz.* 64:1, 1994, pp. 134–165.

and consequent conversion on the road from Jerusalem to Damascus. As an illustration of the ceremony of the Eucharist, the image also emphasizes the virtue of sacrifice as a means of gaining salvation.[58]

It is reasonable to assume, therefore, that the church of Panagia Lampene was erected and decorated as a burial place. Situated in a funerary context, the portrayal of Eustathios's vision can certainly be read as a presentiment of what mankind can expect to experience in the hereafter. Its sense of revelation and knowledge of God as well as Divine love at its highest level is communicated in 1 Corinthians 13:12: "For now we see in a mirror dimly, but then face to face. Now I know in part; then I shall know fully, even as I have been fully known."[59]

In stylistic terms, the portrayal of St. Eustathios in the church of Panagia Lampene reveals characteristics of early Palaeologan painting, the application of white highlights being the most typical one. This mural belongs to the second layer of the interior decoration of the church, dating from the beginning of the 14th century. An attractive feature of the portrayal of Eustathios is certainly the rearing steed, which is moving beyond the frame of the composition. The tonal gradation of the saint's purple and dark-brown clothes enlivens the horse's gray and white hide (figs. 4–5). The saint's wildly fluttering chlamys is effectively contrasted with his facial expression, which is one of concentration. The light-brown spear provides a horizontal accent that at the same time underscores the strength implicit in the saint's thrust. Even though Eustathios's figure, of stout build, is rendered with a disproportionately large head, the modeling of his face with a brown and olive green undercoat with white highlights recalls Palaeologan concepts of art with their roots in the classical heritage of Byzantium.[60]

The wall painting of Eustathios's vision in the church of Panagia Lampene indicates that contrary to what scholars had previously thought,[61] the early, widespread legend of Eustathios

58. For the concept and meaning of the Communion of the Apostles, see H.-J. Schulz, Die Eucharistiefeier im Spiegel der byzantinischen Ikonographie, *Der christliche Osten* 27, 1982, pp. 111–126; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – London 1999, pp. 48–67; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (Birmingham Byzantine Series 1), London 1982, pp. 184–189, 193–196, 215–217.

59. Walter, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), p. 165.

60. It is conceivable that the various painters involved in the wall decoration of the Panagia Lampene came to Crete from prominent artistic centers, such as Constantinople, after the treaty of Alexios Kallergis with the Venetians in 1299 made such arrangements possible. For plausible statements on this subject, see Spatharakis, *Agios Basileios Province* (cited in n. 1), pp. 127–128. Despite some affinities with the monumental art of Constantinople and its primary example, the Chora church, the wall paintings of the second layer in the Panagia Lampene are less colorful and somewhat dull. On the other hand, their gray and ochre hues reveal a certain homogeneity. As can be seen from the rendering of the draping of the clothes, the paintings are also comparable to illuminated manuscripts of the early 14th century. See Bissinger, *Kreta: Byzantinische Wandmalerei* (cited in n. 1), pp. 129–130.

61. This goes back to Walter, *The Warrior Saints* (cited in n. 13), p. 169.

continued in Byzantine pictorial depictions of the late Middle Ages. Hunting themes might have been reworked and assimilated in some form according to Byzantine and other local painting traditions. The frequently autonomous representations of Eustathios as a military saint from the 10th century onward in no way diminished the inventory of portrayals of his vision, such that the saint continued to be an object of Byzantine devotion, as the hymn praising him in the Festal Menaion recalls: "Not human lips, most noble one, did call thee, but Christ Himself; as once He did for Paul, so He did summon thee from heaven, when He appeared in the form of a stag to save thee from the poisoned darts of evil."[62]

62. See 20 September in *Μηναῖον τοῦ Σεπτεμβρίου* (cited in n. 13), p. 120: Ἡ κλῆσις οὐκ ἀπ᾽ ἀνθρώπων γέγονεν ἡ σή, πανάριστε, ἀλλ᾽ οὐρανόθεν Παῦλον ὡς τὸ πρὶν ὁ Χριστὸς σὲ ἐκάλεσεν ἐπιφανεὶς ὡς ἔλαφος τῶν ἰοβόλων ἐκλυτρούμενος.

ART CHRÉTIEN EN ANATOLIE TURQUE AU XIIIe SIÈCLE

LES ÉVANGILES ROUGES DE CHICAGO

(UNIVERSITY LIBRARY, GOODSPEED 949)*

Ioanna Rapti

Parmi les redécouvertes du patrimoine byzantin de la Cappadoce médiévale que l'on doit à Catherine Jolivet-Lévy, la réévaluation du XIIIe siècle constitue une contribution majeure : outre les peintures ajoutées au corpus de Guillaume de Jerphanion et les lectures affinées de celles jadis répertoriées, c'est surtout l'interprétation de ces décors dans leur contexte historique et social qui a révélé une nouvelle province du monde byzantin auquel celle-ci « n'appartient plus politiquement »[1]. La qualité des peintures et le dynamisme des donateurs montrent la vivacité et la prospérité des communautés chrétiennes qui avaient trouvé leur place au sein du sultanat de Rûm tout en entretenant des liens avec l'empire de Nicée et avec l'Église orthodoxe. En constatant les reflets des débats théologiques de l'époque dans la composition insolite du Jugement dernier à Karşı Kilise, Catherine Jolivet-Lévy soulignait l'actualité des risques de subversion dans une région « de tous temps propice aux dissidences religieuses » qui se trouvait désormais dans un cadre géopolitique nouveau marqué par des relations complexes et ambivalentes, entre méfiance et communion[2]. En revenant, plus récemment, sur le même Jugement dernier, Catherine Jolivet-Lévy a relevé le reflet de l'imaginaire épique du *Shahnameh* (*Livre des rois*) – tout aussi ancré dans la mémoire de

* Je tiens à remercier en la personne de Daniel Meyer le Special Collections Research Center de la Bibliothèque de l'université de Chicago pour l'autorisation de reproduction.

1. C. Jolivet-Lévy, Art chrétien en Anatolie turque. Le témoignage de peintures inédites à Tatlarin, dans *Eastern Approaches to Byzantium*, éd. A. Eastmond, Londres 2001, p. 133-145 (repris dans Ead., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 270-284, ici p. 283). Pour la mise à jour de Jerphanion : C. Jolivet-Lévy *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, avec la collaboration de N. Lemaigre Demesnil, 2 vol., Paris 2015.

2. Jolivet-Lévy, Art chrétien en Anatolie turque (cité n. 1), p. 283 ; Ead., Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple de Karşı kilise, Cappadoce (1212), dans *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, éd. M. Kaplan, Paris 2001, p. 163-181 (repris dans Ead., *Études cappadociennes* [cité n. 1], p. 285-321, ici p. 311-320) ; et Ead., *La Cappadoce. Mémoire de Byzance*, Paris 1996, p. 104-115.

l'Anatolie que les préoccupations doctrinales et confessionnelles[3]. Les décors cappadociens du XIII[e] siècle, loin d'être les héritiers indignes d'une illustre tradition byzantine, s'inscrivent en effet dans le présent de la région. Ils reflètent, à l'échelle d'une société rurale, la complexité culturelle du plateau anatolien, la perméabilité des identités religieuses et sociales et des goûts, et l'intense circulation des personnes et des biens[4]. Ces décors cappadociens, dont le rôle s'avère désormais central au sein du long XIII[e] siècle[5], ouvrent des perspectives nouvelles pour la compréhension des transferts artistiques au-delà des seules fresques rupestres de la région. Les peintures d'un manuscrit arménien de cette époque, « les évangiles rouges de Chicago » (Chicago, Univ. Library, fonds Goodspeed ms 949), en offrent un exemple éloquent dont l'étude, proposée dans les lignes qui suivent en expression d'amitié et de gratitude à Catherine Jolivet-Lévy, souhaite s'inscrire dans le cadre de l'interprétation de l'art chrétien en Anatolie turque qu'elle a élaboré[6].

Le manuscrit, soigneusement décrit dès 1976 et aujourd'hui accessible en ligne[7], demeure encore relativement méconnu et, malgré son illustration originale, de surcroît signée de manière singulière en trois langues, il n'a guère attiré l'attention des historiens de l'art. C'est d'ailleurs dans une collection centrée sur l'étude du Nouveau Testament, constituée par Edgar J. Goodspeed, que le manuscrit est entré en 1941[8]. En outre, la pluralité évidente du décor entre tradition byzantine et orientale – chrétienne, seldjoukide et mongole – a peut-être aussi nui à la visibilité de l'œuvre puisqu'elle ne s'inscrivait pas dans les groupes artistiques définis selon des critères géographiques ou stylistiques[9].

3. EAD., Échanges et interactions artistiques entre Byzance et le sultanat de Rūm au XIII[e] siècle, dans *Byzance et ses voisins, XIII[e]-XV[e] siècle : art, identité, pouvoir. Actes du colloque international organisé par l'Université Paris-Sorbonne (Paris, 19-20 mars 2015)*, éd. É. Yota, Paris (à paraître).

4. EAD., L'influence des commanditaires sur le programme iconographique : l'exemple de l'église de Yüksekli (Cappadoce), dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. R. Alcoy *et al.*, Paris 2012, p. 149-158 ; T. UYAR, L'église de l'Archangélos à Cemil (Cappadoce) : le décor de la nef sud et le renouveau artistique en Cappadoce au début du XIII[e] s., *DChAE* 29, 2008, p. 119-130.

5. ID., Thirteenth Century "Byzantine" Art in Cappadocia and the Question of Greek Painters at the Seljuk Court, dans *Islam and Christianity in Medieval Anatolia*, éd. A. C. S. Peacock, B. de Nicola et S. N. Yıldız, Farnham 2016, p. 215-231 ; N. ASUTAY-EFFENBERGER, Byzantinische (griechische) Künstler und ihre Auftraggeber im seldschukischen Anatolien, dans *Knotenpunkt Byzanz : Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen*, éd. A. Speer et P. Steinkrüger, Berlin 2012 (Miscellanea Mediaevalia 36), p. 799-818.

6. JOLIVET-LÉVY, Art chrétien en Anatolie turque (cité n. 1).

7. A. SANJIAN, *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Berkeley – Los Angeles – Londres 1976, n° 44, p. 226-237 ; (http://goodspeed.lib.uchicago.edu [Red Gospels of Ganjasar]).

8. http://goodspeed.lib.uchicago.edu [Red Gospels of Ganjasar].

9. Pour un aperçu général, voir T. F. MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington DC 1993, p. 52-75.

Ignoré des synthèses sur l'art arménien en dehors de signalements et de commentaires ponctuels, le manuscrit a d'abord fait l'objet d'une brève présentation par Sirarpie Der Nersessian[10], puis d'une notice dans le catalogue de l'exposition *Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion and Society* en 1994[11] avant d'être compris, très récemment, dans le corpus des manuscrits réalisés dans la région d'Ani[12]. Der Nersessian situait le manuscrit à Ganjasar, en Arcax, sans en commenter davantage l'origine et la date. L'interprétation du décor comme expression des Arméniens chalcédoniens d'Ani, proposée dans la notice de l'exposition de New York par Alice Taylor, est restée sans véritable suite. Enfin, dans l'étude récente sur Hoṙomos, le centre majeur de production de manuscrits près d'Ani, les évangiles de Chicago sont présentés avec l'œuvre d'Ignatios, un copiste et peintre dont l'activité est, du moins en partie, liée à ces deux centres insignes, le monastère de Hoṙomos et la ville d'Ani[13]. Cependant, le manuscrit se détache au sein de ce corpus et mérite une attention plus particulière pour mettre en lumière les mécanismes de sa réalisation, interpréter les spécificités de ses illustrations compte tenu du profil particulier du peintre et cerner le public éventuel auquel il s'adressait.

Un manuscrit et deux peintres au carrefour de l'Anatolie

Le manuscrit est aujourd'hui conservé dans une reliure traditionnelle en cuir estampé de petits fers à décor de fleurons et de losanges et doublée de parchemin collé sur l'ais de bois. Il reste quelques traces d'appendices métalliques et d'un rabat qui semble avoir

10. S. DER NERSESSIAN, Armenian Gospel Illustration in Manuscripts in American Collections, dans *New Testament Manuscript Studies*, éd. M. Parvis et A. P. Wikgren, Chicago 1950, p. 137-150 (repris dans EAD., *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, p. 517-524, ici p. 518-519) ; EAD., T'oros Roslin et l'évangile de Zeytoun, *Շողակաթ* (*Šołakat'* [Istanbul]), 1952, p. 139-141, en arménien, repris en français dans EAD., *Études byzantines et arméniennes*, *op. cit.*, p. 559-562, ici p. 560 : le manuscrit est désigné comme « l'évangile de Khatchen illustré en 1237 ou peu avant » ; EAD., *Armenian Manuscripts at the Chester Beatty Library*, Dublin 1958, p. 21, situe le manuscrit à Ganjasar et le date de 1237. C'est ainsi qu'elle le mentionne plus tard parmi les œuvres qui marquent le renouveau artistique dans les territoires arméniens sous contrôle géorgien : S. DER NERSESSIAN et A. MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986, p. 60. J'ai pu examiner le manuscrit à la Bibliothèque universitaire de Chicago au printemps 2005 et en signaler l'intérêt dans *Armenia Sacra. Mémoire sacrée des Arméniens*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, p. 182, fig. 11.

11. *Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion and Society*, cat. exp., éd. T. F. Mathews et R. Wieck, New York 1994. Outre une brève notice dans le catalogue (n° 24), le manuscrit tient une place de choix dans le chapitre consacré à l'enluminure arménienne sous domination géorgienne, turque et mongole, p. 84-103.

12. S. BALOYAN et K. MATEVOSYAN, The Scriptorium of Hoṙomos Monastery, dans *Hoṙomos Monastery : Art and History*, éd. E. Vardanyan, Paris 2015, p. 325-359.

13. *Ibid.*, p. 332-355. Pour l'œuvre d'Ignatios, voir aussi A. GUÉVORKIAN, *Répertoire des enlumineurs arméniens*, Erévan 1998 (en arménien), n° 142, p. 248-249, qui ne comporte pas ce manuscrit.

été démonté lors de la réfection. Le codex, d'un moyen format, courant pour les livres des évangiles à cette époque, mesure 26 cm de hauteur et 20 cm de largeur et compte 314 feuillets de parchemin dont deux pages de garde. Il s'ouvre sur sept peintures christologiques en pleine page (fol. 1-7), suivies d'un cahier avec les Tables des canons (fol. 8v-15)[14] et du texte des quatre évangiles avec les portraits des auteurs en frontispice de chaque récit. Le texte est copié sur deux colonnes selon l'usage dans les recueils bibliques arméniens, dans une écriture de transition associant des minuscules de grand corps à des formes de majuscules, à l'encre noire et au trait épais de manière régulière[15]. Les lettres légèrement angulaires et les tracés droits, quelque peu rigides, des hampes confèrent à l'écriture un aspect solennel assez caractéristique. La paléographie indique une date dans le premier quart du XIII[e] siècle sans que l'on puisse pour l'instant l'attribuer à une main connue ni à une région précise[16].

Les débuts des lectures sont signalés par des ornements végétaux, géométriques ou animaliers ; on compte seulement trois illustrations marginales, à l'évidence exécutées par la même main que les peintures en pleine page : un moissonneur (fol. 179) correspondant à la mission des soixante-douze apôtres selon Luc 10, le Christ sur un âne (fol. 213) et un enfant sur un arbre (fol. 280) pour l'Entrée à Jérusalem dans les récits de Luc et de Jean[17].

Le manuscrit possède plusieurs colophons dont le plus ancien date de 1237[18] et fait état de l'acquisition du livre par deux religieux de Ganjasar. Cette date est tantôt considérée comme celle du manuscrit, tantôt comme celle de sa restauration. En tout cas, elle donne un repère chronologique essentiel pour la réalisation du décor. Trois personnes impliquées dans le travail sont mentionnées, Ignatios, Yovsep' et le peintre Abas. Les deux premiers ont valu l'attribution du codex à Ani puisque leurs noms se retrouvent dans d'autres manuscrits

14. Pour la description du codex, cf. la notice en ligne : (http://goodspeed.lib.uchicago.edu [Red Gospels of Ganjasar]) et SANJIAN, *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts* (cité n. 7), n° 44, p. 226-237. Le lecteur est renvoyé au fac-similé numérique en ligne pour les pages qui ne sont pas reproduites ici. La disposition des scènes avant les Tables des canons n'est pas fréquente et pourrait résulter d'une réorganisation ultérieure du codex, mais il est clair que ces peintures constituent un cahier à part.

15. Un exemple d'écriture assez proche se trouve dans le Matenadaran 1204, un recueil de textes copié entre 1231-1234 à Sanahin par trois copistes (Mat'ēos, Karapet et Step'anos). La disposition est plus dense en raison du contenu, mais les formes des lettres sont assez proches et présentent le même corps droit, carré et angulaire, et une épaisseur uniforme, voir M. E. STONE, D. KOUYMJIAN et H. LEHMANN, *Album of Armenian Paleography*, Aarhus 2002, n° 69.

16. La majuscule (*erkat'agir*) est encore d'usage au XIII[e] siècle parallèlement à la minuscule, notamment pour les recueils bibliques. Georg Ter Vardanyan, que je remercie pour ses conseils avisés, l'a jugée d'un aspect oriental. SANJAN, *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts* (cité n. 7), offre la transcription des nombreux colophons et annotations.

17. *Ibid.*, p. 232 ne prend pas en compte la dernière miniature marginale.

18. A. MAT'EVOSYAN, *Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ ԺԳ դար* [Colophons des manuscrits arméniens du XIII[e] siècle], Erévan 1984, n° 155, p. 199-200.

faits dans la ville et ses environs entre 1214 et 1236[19]. Quant à Abas, qui signe comme peintre et se singularise par sa signature en trois langues, il demeure encore énigmatique puisque son trait et sa palette, très caractéristiques, ne se retrouvent guère dans les manuscrits attribués aux régions où le livre a pu se trouver ne serait-ce que pour un temps, à Ani ou à Arcax[20].

Un aperçu du manuscrit permet de distinguer deux étapes et deux artistes dont la relation est une question assez complexe. Les Tables des canons, quatre bi-feuillets (fol. 8-15), abritent les concordances des passages évangéliques placées à l'intérieur des encadrements (*xoran*) à trois colonnes. Cet espace imaginaire du passage initiatique au texte sacré prend ici une forme relativement courante au XIII[e] siècle, caractérisée par des entablements rectangulaires tapissés de motifs géométriques et floraux comparables, par la simplicité, la répétition et la stylisation de l'ornementation, aux dessins des textiles et des céramiques ou encore des reliefs architecturaux. Les fûts des colonnes sont constitués de chaînes seldjoukides et dans les marges, à peine fleuries, l'élément animalier se limite à des oisillons affrontés au-dessus des encadrements. L'aniconisme de ce décor ne semble pas destiné à servir une pratique théologique ou dévotionnelle mais constitue plutôt un choix décoratif privilégiant la contemplation grâce au support sobre et austère des ornements répétitifs[21]. À l'instar d'un narthex, d'un *gawit'* ou d'un *žamatun* rythmés par le même type de répertoire décoratif, ces architectures spirituelles sont animées, à trois reprises, par des invocations commémoratives. Deux d'entre elles plaident pour le souvenir d'un « pécheur » anonyme (fol. 8v et fol. 15), la première tracée un peu maladroitement sur le stylobate de l'édifice, la seconde lisible sur l'épistyle. La troisième invocation (fol. 13) est soigneusement écrite dans l'entrecolonnement en dessous des chiffres des concordances : « Dieu Seigneur, rappelle-toi d'Ignatios et de Yovsep'. »

19. *Treasures in Heaven* (cité n. 11), n° 24 ; S. DER NERSESSIAN, *Manuscrits arméniens illustrés des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venise*, Paris 1936, t. 1, p. 29-35, offre une première synthèse sur Ignatios et (p. 33-34) se montre perplexe face aux éléments islamiques dans son œuvre sans lui attribuer encore les miniatures de Chicago. Dans le catalogue de la Chester Beatty Library, *Armenian Manuscripts at the Chester Beatty Library* (cité n. 10), p. xxiii, elle propose un rapprochement implicite entre le manuscrit de Chicago et celui réalisé par Ignatios en 1236 conservé à Ispahan. Le catalogue des manuscrits enluminés de cette dernière collection est l'occasion d'un aperçu de l'activité d'Ignatios : DER NERSESSIAN et MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan* (cité n. 10), p. 60-64. Le manuscrit de Chicago est attribué à Ignatios, sans mention du peintre Abas, par M. JANASHIAN, *Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro*, Venise 1966, p. 46, une attribution reprise par BALOYAN et MATEVOSIAN, The Scriptorium of Hoṙomos (cité n. 12).

20. Abas ou Abbas est un prénom attesté en Arménie et en Géorgie, mais aucun autre enlumineur de ce nom n'est connu. Abbas et le manuscrit de Chicago ne sont pas signalés par GUÉVORKIAN, *Répertoire des enlumineurs arméniens* (cité n. 13). Abas est le prénom de l'évêque mentionné dans le manuscrit réalisé par Ignatios en 1236 (Ispahan 35/156) mais un rapprochement entre les deux personnes ne semble pas envisageable.

21. I. RAPTI, Le statut des images dans l'art et le culte arméniens, dans *L'aniconisme dans l'art religieux byzantin*, éd. M. Campagnolo *et al.*, Genève 2014, p. 59-74, ici p. 61.

La présence d'inscriptions commémoratives dans les Tables des canons trouve des parallèles dans la même région mais aussi dans d'autres exemples du XIIIe siècle comme les évangiles des Traducteurs (Matenadaran 2743 de l'an 1232) ou ceux de Hałbat' (Matenadaran 6288) et, à Ani même, ceux de Bexenc' (Matenadaran 5554)[22]. Il faut toutefois remarquer que l'écriture des chiffres des concordances est différente de celle du texte même des évangiles non seulement dans le manuscrit en question mais aussi dans les autres manuscrits signés par Ignatios. On peut donc attribuer à Ignatios et Yovsep' seulement le cahier des Tables des canons tout en envisageant la possibilité qu'ils aient travaillé en collaboration avec un autre scribe que celui du texte des évangiles ou qu'ils aient réalisé seulement des encadrements remplis de concordances ultérieurement. Cependant, la palette des couleurs utilisées pour les Tables des canons est assez proche des illustrations christologiques, ce qui invite à supposer que l'auteur de ces dernières, le peintre Abas, aurait retouché les feuillets faits par Ignatios et Yovsep', s'il n'a pas travaillé avec eux. La graphie des inscriptions anonymes est assez proche de celle du texte du codex mais l'utilisation des éléments architecturaux comme supports d'invocations est particulièrement fréquente chez Ignatios[23]. La question demeure toutefois de savoir dans quelles conditions ces peintres et copistes ont pu se côtoyer et dans quelle mesure la coexistence de leurs signatures ne résulte pas d'un assemblage ultérieur et, en quelque sorte, fortuit. L'œuvre regroupée autour d'Ignatios manque sensiblement d'homogénéité et laisse supposer que ce peintre et copiste ait travaillé en collaboration avec d'autres[24]. Le texte des évangiles du manuscrit de Chicago se distingue également des autres *codices* du groupe d'Ignatios par son écriture droite et angulaire à l'encre très foncée, presque noire. Le corps et le tracé des lettres sont difficilement comparables avec l'écriture minuscule de la signature d'Abas et encore moins avec celle d'Ignatios, trahissant une autre main qui aurait copié le texte. C'est ce que suggère par ailleurs la présence exceptionnelle de vignettes marginales, résultats d'une intervention très ponctuelle du peintre Abas dans le corps du texte réalisé initialement sans prévoir des illustrations.

Bien que non daté avec précision, le manuscrit appartient à la première moitié du XIIIe siècle, une période particulièrement dynamique où l'art chrétien se redéfinit face à de nouveaux défis et dans une conjoncture de forte mobilité et des frontières fluctuantes[25].

22. *Armenia Sacra* (cité n. 10), n°s 69-70 ; MAT'EVOSYAN, *Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ* [Colophons des manuscrits arméniens] (cité n. 18), n° 35, et N. GARIBIAN DE VARTAVAN, Le terme sacré *xoran* et ses rapports avec l'évolution décorative des Tables des canons, dans *Ani, capitale de l'Arménie en l'an mil*, cat. exp., éd. R. H. Kévorkian, Paris 2001, p. 225-233, fig. 204 et n° 45.

23. *Ibid.*, fig. 200-201, 206.

24. I. RAPTI, Compte rendu de *Hoŕomos Monastery: Art and History*, éd. E. Vardanyan, Paris 2015, *Revue des études arméniennes* 37, 2016 (sous presse).

25. A. EASTMOND, Diplomatic Gifts: Women and Art as Imperial Commodities in the 13th century, dans *Liquid and Multiple: Individuals and Identities in the Thirteenth Century Aegean*, éd. G. Saint-Guillain et D. Stathakopoulos, Paris 2012, p. 105-133.

De l'itinéraire du manuscrit, il convient de retenir son attestation à Ganjasar et ensuite dans un milieu où la présence turque puis mongole est durable, à en juger par les noms des personnes commémorées. Un colophon daté de 1275 (fol. 15v) semble correspondre à un changement de propriétaire tandis qu'en 1281 le manuscrit est attesté dans une localité dite Šikayk'ar (fol. 3v). Un autre colophon, sans soute plus tardif (fol. 139), rappelle la prise en otage du livre – ce qui est fréquent dans les territoires arméniens – et sa libération par un prêtre, prénommé Élie. Si l'on accepte l'identification de l'évêque Sargis, fils du baron Pastam, qui a rédigé le colophon, avec le fils du prince Jalal de Ganjasar, l'aventure se situe de nouveau dans l'Arcax du XVe siècle, date compatible avec l'écriture arrondie de la note, et le public des évangiles rouges s'élargit aux milieux dirigeants de cette contrée[26]. La mention d'une famine à Kars dans une notice ajoutée ultérieurement sans date précise ramène le manuscrit dans sa région d'origine présumée, laissant de l'ordre de la spéculation la façon et les raisons de ce parcours.

L'an 1237 est un terminus *ante quem* pour la production du manuscrit, soit l'année de sa réalisation : les deux moines affirment avoir « acquis ce saint évangile, le plus vénérable parmi toutes les choses précieuses accomplies par des mains humaines, moyennant plusieurs pièces de monnaies, une somme importante pour eux »[27]. Leur note se présente comme un colophon de donateurs, assez long, qui commence par des considérations sur la Trinité, des formules habituelles et répétitives dans les colophons principaux que les acquéreurs postérieurs ne copient généralement pas. Comme c'est souvent le cas des commanditaires, les deux frères sont rappelés à la fin de chaque récit évangélique par de courtes prières[28]. Avetis Sanjian a judicieusement remarqué que le parchemin du colophon de 1237 est le même que celui des illustrations christologiques insérées au début du manuscrit, mais qu'il est différent par sa texture et son épaisseur de celui qui a servi pour le reste du codex[29]. Le fait que les deux moines ne précisent pas avoir fait restaurer le livre, autorise à déduire qu'ils l'ont acquis « neuf ». Par ailleurs, une certaine hétérogénéité constatée dans l'œuvre associée à Ignatios semble due à la participation de plusieurs collaborateurs. Il est donc envisageable que le manuscrit de Chicago résulte de l'assemblage de trois composantes : le corps du texte, les cahiers signés par Ignatios et les feuillets des peintures en pleine page réalisées par le peintre Abas avec les portraits des évangélistes et les trois vignettes marginales. Les deux religieux ont pu se procurer un manuscrit avec des pages blanches destinées à recevoir le colophon ou ils ont acquis le livre inachevé et commandité l'ajout des peintures au peintre Abas. Une telle opération pourrait avoir eu lieu dans le cadre d'une mission ou d'une fondation importante,

26. SANJIAN, *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts* (cité n. 7), p. 228.

27. *Ibid.*, p. 233.

28. Fol. 83v, 139, 236v. Les notes sont d'une autre encre et d'une écriture différente du texte des évangiles.

29. SANJIAN, *A Catalogue of Medieval Armenian Manuscripts* (cité n. 7), p. 226, à deux reprises à propos de l'état et de l'histoire du manuscrit.

même s'il est impossible d'affirmer le contexte et le milieu de cette acquisition entre Ganjasar et Hoṙomos ainsi que les facteurs qui l'ont déterminée : le sac d'Ani en 1236, déploré dans un manuscrit signé par Ignatios à cette date (Ispahan, Saint-Sauveur 36/156)[30], pourrait être pris en compte et expliquer une production de fortune. Si le polyglottisme par lequel l'artiste clame son métier correspond à la pluralité de la population d'Ani, vivre entre deux langues est la situation d'une région bien plus vaste. On pourrait voir dans le manuscrit de Chicago une preuve soit du rayonnement d'Ani soit de la dispersion de ses richesses au lendemain des raids mongols. L'origine et le bagage artistique du peintre restent une question ouverte à laquelle on ne peut répondre que par des hypothèses avancées à partir des images mêmes.

La main du maître

La disposition aérée des peintures sur un seul côté des feuillets, caractéristique des manuscrits de prestige, prouve une réalisation soignée et un projet ambitieux en adéquation avec la mise en valeur du peintre. Le programme semble aujourd'hui incomplet et la succession de deux miniatures sur des rectos (fol. 4 et 5) indique la perte d'un feuillet illustrant probablement la Résurrection de Lazare. Les sept compositions de la vie du Christ (fol. 1v Annonciation, fol. 2 Nativité, fol. 3v Baptême, fol. 4 Transfiguration, fol. 5 Entrée à Jérusalem, fol. 6v Crucifixion, fol. 7 Ascension) et les quatre portraits d'évangélistes se distinguent par la cohérence de leur mise en scène et de leur construction, par l'homogénéité de la palette et du style. Des figures amples mais sans volume évoluent au premier plan des compositions souvent chargées d'édifices imposants, aux arcs brisés et aux arcatures aveugles, peuplées de personnages serrés à l'intérieur d'encadrements frêles dont ils débordent au besoin, dynamisant l'action et élargissant l'espace dans les marges. Cette mise en pages et le caractère linéaire du dessin ainsi que les traits faciaux aux yeux grands ouverts rappellent dans une certaine mesure les miniatures des évangiles de San Lazzaro à Venise 87/961, faites à Hoṙomos en 1181, bien que le peintre de Chicago manie la ligne avec plus de souplesse et de liberté[31]. Les personnages sont habillés de costumes à la mode de l'époque, faits de brocarts abondamment ornés, et coiffés de chapeaux trapézoïdaux typiques du costume oriental et traités ici dans une bichromie « héraldique »[32]. Au-delà de leur aspect pittoresque,

30. Der Nersessian et Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan* (cité n. 10), p. 194-195.

31. Baloyan et Matevosyan, The Scriptorium of Hoṙomos (cité n. 12), p. 326-328, fig. VI-1, VI-2, VI-3, et Janashian, *Armenian Miniature Paintings* (cité n. 19), p. 44-47.

32. S. N. Redford, On Saqis and Ceramics: Systems of Representation in the Northeast Mediterranean, dans *France and the Holy Land*, éd. D. Weiss et L. Mahoney, Baltimore 2004, p. 282-312, ici p. 295, et Id., Portable Palaces: On the Circulation of Objects and Ideas about Architecture in Medieval Anatolia and Mesopotamia, dans *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, éd. A. Walker et H. Grossman, *Medieval Encounters* 18, 2012, p. 84-114.

ces personnages qui ont l'allure de leurs contemporains – et cette apparence est aussi celle de la personnification de l'Église dans la Crucifixion (fig. 1) – montrent des oreilles percées d'un large anneau, également signe de haut rang. Les traits faciaux soigneusement tracés se caractérisent par la forme arrondie des cavités oculaires et les formes lunaires des visages, en particulier des figures féminines à l'aspect poupin, aux menues bouches charnues, aux fins sourcils arqués[33]. Les carnations peu modelées sont vivifiées par des rehauts posés en aplats tandis que les contours des visages sont dessinés d'une ligne gris brun doublée d'un filet rouge. Le rouge, en plusieurs nuances, prédomine dans toutes les compositions : en abondance, recouvrant les volumes des architectures et les vêtements, sous la forme de rehauts qui illuminent les fonds sombres comme dans la Transfiguration et dans les portraits des évangélistes, ou encore dissimulé dans le violet. L'abondance et la puissance du rouge tranchent avec la palette des manuscrits antérieurs associés à Ignatios mais se distinguent aussi des pigments utilisés dans d'autres manuscrits arméniens réalisés au début du XIIIe siècle, comme ceux d'Erznka, les évangiles des Traducteurs et d'Haghbat[34]. Le recours aux aplats lumineux de rouge est souvent associé aux manuscrits syriaques mais, à l'époque du peintre Abas, il s'observe dans des manuscrits réalisés dans la région de Mossoul, chrétiens ou musulmans, comme dans les décors cappadociens[35]. Inspiré probablement de teintures ou d'appareils

33. Des formes très proches avec les mêmes types faciaux et un traitement pictural comparable avec une palette vive se retrouvent dans plusieurs décors cappadociens de la première moitié du XIIIe siècle. On ajoutera aussi le manuscrit Matenadaran 155 et en particulier le portrait du seigneur Vaxtang: A. Guévorkian, *Bibliographie des enlumineurs arméniens anonymes du IXe au XVIIe siècle*, Le Caire 2005 (en arménien avec titre en français), n° 85.

34. Un fonds en aplat rouge vif se trouve dans un tétraévangile (Matenadaran 10689) réalisé à Tokat (Tokiay) en 1231 : Guévorkian, *Enlumineurs anonymes* (cité n. 33), n° 43. Les manuscrits arméniens produits dans les territoires historiques au XIIIe siècle n'ont pas fait l'objet d'analyse de laboratoire, à l'exception de deux feuillets d'un manuscrit du début du XIVe siècle : *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Painting at I Tatti*, éd. C. B. Strehlke et M. B. Israëls, Cambridge MA 2015, n° 100 p. 595-601 (notice de S. Merian). Cf. aussi S. Bucklow, The Trade of Colours, dans *Colour. The Art and Science of Illuminated Manuscripts*, cat. exp., éd. S. Panayotova, Cambridge 2016, p. 59-64, et, pour un autre exemple arménien, n° 13.

35. *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. exp., éd. S. Carboni et L. Komaroff, New York 2002, n° 10, fig. 196. Le surnom « évangiles rouges » ne tient peut-être pas uniquement à la couleur du fond. Désignant le manuscrit dès 1275 (fol. 15v), cette appellation est attribuée à plusieurs manuscrits dont un autre livre des évangiles réalisé à Constantinople en 908 et complété d'un cahier de Tables des canons par le même Ignatios mentionné dans le tétraévangile de Chicago : Baloyan et Matevosyan, The Scriptorium of Hoṙomos (cité n. 12), p. 352-353. L'hypothèse d'une fonction magique, inhérente à la couleur comme au nom, suggérée par Sylvie Merian est particulièrement séduisante, d'autant plus qu'elle répond parfaitement à l'importance dévotionnelle du manuscrit de Chicago et que, parmi les noms souvent attribués aux manuscrits, on ne compte pas d'autres dérivés de couleurs, S. Merian, Protection Against the Evil Eye? Votive Offerings on Armenian Manuscript Bindings, dans *Suave Mechanicals: Essays on the History of Bookbinding*, éd. J. Miller, Ann Arbor 2013, p. 43-94, ici. p. 55-56.

en briques, le goût du rouge semble ici une marque du peintre signataire et peut-être un indice de sa formation dans un milieu proche-oriental, ce qui expliquerait aussi la présence de plusieurs éléments iconographiques méditerranéens et les échos du Levant dans ses créations. S'il est difficile d'attribuer une origine précise au peintre Abas sur le critère de son nom et de son style, force est de constater une certaine récurrence de « signatures » d'artisans et d'artistes attestées dans l'Orient chrétien. Aux exemples célèbres du XII[e] siècle, la basilique de Bethléem où le mosaïste, Éphrem, trouve sa place à la suite des autorités de son temps, le psautier de la reine Mélisande, avec une *Déisis* portant le nom de l'enlumineur Basile, et l'ermitage de saint Néophyte à Paphos que signe le peintre Théodore Apseudès en Chypre, s'ajoutent un artisan du bronze syrien à Constantinople au XI[e] siècle, le peintre Tedorē et l'orfèvre Beka Opizari en Géorgie, et, au début du XIII[e] siècle, le peintre Archègètas en Cappadoce et Grigor dans les évangiles des Traducteurs, avant l'émergence de peintres éminents dans la seconde moitié du XIII[e] siècle[36]. L'identité orientale du peintre Abas se complique davantage du fait de sa désignation en trois langues sous le portrait de Luc et en deux langues dans la Transfiguration. Sous le portrait de Luc (fol. 139v), juste au-dessous du cadre à gauche on lit dans une écriture soignée: *Յիշեա զԱբաս նկարիչ տրուպ երէց* « Rappelle-toi d'Abas le peintre indigne prêtre (erēc') ».

Suit *Apas zograf* dans une écriture approximative mêlant des tracés qui ressemblent au grec et au copte mais n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre langue. Les lettres, sans parallèles épigraphiques ou paléographiques proches, sont détachées et régulières trahissant toutefois une certaine hésitation, une main qui maîtrise le calame mais moins la langue qu'elle écrit.

À droite, la troisième inscription en géorgien *nusxuri* est aussi homogène avec des tracés justes. Elle devait se poursuivre dans une seconde ligne au-dessous qui semble avoir été effacée: და კარგ (მ)წიგნობარი da karg (m)cignop'ari « et bon scribe »[37].

36. J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge MA 1995, p. 155, p. 364-371. *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, éd. M. Bacci, Pise 2007. G. Kiourtzian, Une nouvelle inscription de Cappadoce du règne de Théodore I[er] Laskaris, *DChAE* 29, 2008, p. 131-138. B. Pitarakis, Jewelers, Coppersmiths, and Clientele: Between Byzantium and Islam, communication au 3[e] symposium Sevgi Gönül, juin 2016, à paraître (résumé : http://sgsymposium.ku.edu.tr/abstractsofpapers2016). Voir aussi les contributions ici-même de Florence Calament et d'Héléna Rochard ainsi que celle de Nina Iamanidzé.

37. Je remercie Florence Calament et Georges Kiourtzian pour leurs avis sur l'inscription grecque et Antony Eastmond pour ses commentaires sur le personnage et le profil du peintre. Ma reconnaissance va à Jean-Pierre Mahé pour la lecture de l'inscription géorgienne sous le portrait de Luc et au Père Charles Renoux pour son aimable aide.

L'encadrement inférieur de la Transfiguration est occupé dans sa partie gauche par la même note *Apas zograf* en caractères « grecs-coptes » fictifs avec ensuite le nom du peintre en géorgien, en *nuskhuri* peu soigné et difficilement lisible : აბ(ა)ს მხატვარი Ab(a)s mxat'vari « Abas peintre ».

L'inscription arménienne, plus complète, présente l'auteur des miniatures comme peintre et prêtre indigne, tandis que les deux autres retiennent sa qualité d'artiste. Abas a une double formation et probablement une double profession. Son grade d'erēc', prêtre « ancien » (*presbytéros*) non marié, le rattache à l'Église arménienne, mais le géorgien est encore la langue du pouvoir à cette époque dans les territoires historiques arméniens passés à la fin du XII[e] siècle sous autorité géorgienne. La troisième inscription reflète l'ambition du peintre plutôt que ses compétences linguistiques : cette langue imaginaire, dans une écriture approximative, n'aspire pas à la lisibilité mais plutôt à énoncer par sa perception visuelle une autre aire culturelle et linguistique. Il s'agit en outre d'une référence à une composante de la chrétienté et de l'Église, mais elle peut également refléter l'expérience du peintre aux côtés d'artistes ou de copistes d'autres langues[38]. Elle trahit surtout sa propre démarche, sensible aussi dans ses interprétations picturales, d'ouverture et de variation dans le goût en vogue. L'omission du statut sacerdotal du peintre dans les signatures géorgienne et « grecque » invite à nuancer l'affirmation d'une obédience chalcédonienne proposée par Alice Taylor et à favoriser, au contraire, la revendication d'une conscience et d'une identité professionnelles construites dans un milieu composite et pluriel. L'affirmation déterminée de l'identité du peintre est, certes, dans l'air du temps mais Abas se montre pionnier par l'association délibérée de sa signature au portrait de Luc, signe d'une conscience presque corporatiste[39]. La fonction de religieux du peintre Abas est peut-être le maillon qui le relie aux acquéreurs du manuscrit, au sein d'un réseau de personnes dont les peintures peuvent dans une certaine mesure refléter les préoccupations, la spiritualité et la mentalité.

38. La présence de notes en diverses langues permet d'envisager la coopération entre artisans et artistes de différentes origines et l'existence de milieux mixtes de production livresque. C'est par exemple le cas des évangiles de la reine Mélisande ou encore de la Bible Buchanan à Cambridge sans oublier les exemples chypriotes : Folda, *The Art of the Crusaders* (cité n. 36), p. 155-163 ; L. A. Hunt, The Syriac Buchanan Bible in Cambridge: Book Illumination in Syria, Cilicia and Jerusalem of the Later Twelfth Century, *OCP* 57, 1991, p. 331-369, ici p. 341-342 (repris dans Ead., *Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, t. 2, Londres 2000, p. 23-77) ; I. Rapti, Identities on the Page: Painted Books in Late Medieval Cyprus, dans *Identity/Identities in Late Medieval Cyprus*, éd. T. Papacostas et G. Saint-Guillain, Nicosie 2014, p. 303-360, ici p. 306-307.

39. M. Bacci, With the Paintbrush of the Evangelist Luke, dans *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, cat. exp., éd. M. Vassilaki, Milan 2000, p. 79-89 ; J. O. Schaefer, Saint Luke as Painter: From Saint to Artisan to Artist, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. 1, *Les hommes*, éd. X. Barral i Altet, Paris 1986, p. 413-427.

Image et dévotion : des signes dans l'image

Outre les feuillets signés par le peintre, la Crucifixion (fig. 1) se signale par son cadre épigraphique qui confère à l'image une dimension iconique et dévotionnelle. L'inscription est à peine lisible et semble avoir été effacée sur le bord supérieur. Il est possible de déchiffrer seulement une partie du texte qui se réfère clairement au sacrifice du Christ et semble calibré pour servir de légende à la scène : « Il offre le corps et le sang aux païens[40]. » C'est la seule composition christologique, avec la Transfiguration, où des inscriptions identifient chaque élément représenté. Il est ainsi légitime de voir dans ces signes épigraphiques une réponse, individuelle ou collective, à la commémoration de ces événements majeurs de l'histoire du Salut. La mise en exergue de la Crucifixion par l'épigramme relève non seulement de l'importance de l'épisode dans le rite pascal mais aussi de la réitération rituelle du sacrifice lors de la Divine liturgie, en quoi le livre des évangiles joue un rôle cardinal, bien au-delà de la lecture, comme moyen par excellence de prière et d'intercession[41]. La croix régit l'espace pictural projetant le corps du Christ à l'avant-plan entre ciel et terre. L'iconographie souligne particulièrement la dimension eucharistique et ecclésiale du thème par la participation des personnifications de l'ancienne et de la nouvelle religion. L'Église, enveloppée dans un manteau rouge, parée d'un anneau auriculaire et d'une couronne trapézoïdale sur un visage féminin empli d'une grâce orientale, n'est pas sans rappeler les représentations de la reine T'amar en pieuse souveraine[42]. Les yeux levés vers le flanc du Christ, elle recueille dans un calice qu'elle tend de ses deux mains le seul filet de sang qui en jaillit, conformément à l'usage du vin pur dans le rite arménien, tandis que la Synagogue, de l'autre côté, est expulsée avec le tabernacle qui lui sert d'attribut. Les origines du thème remontent, certes, au Xe siècle, mais il connaît un nouvel essor dans les décors de la fin du XIIe et du XIIIe siècle, comme à Studenica en Serbie et à la Mavriotissa à Kastoria. Or les évangiles de Chicago en constituent le premier exemple arménien, précurseur des compositions sophistiquées réalisées en Cilicie dans la seconde moitié du XIIIe siècle[43]. Malgré quelque incertitude dans le rendu des personnages, notamment la figure de la Vierge, le peintre a créé une composition forte et riche sur le plan symbolique et liturgique mais aussi sur le plan narratif et exégétique : les attitudes chargées

40. *Հեթանոսաց ընդունի զմարմին եւ զ[արիւն] Ք(րիստոս)ի*, une référence au commentaire de la Divine Liturgie de Nersēs de Lampron.

41. I. Rapti, La voix des donateurs : pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie, dans *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg, 13-15 mars 2008*, éd. J.-M Spieser et É. Yota, Paris 2012, p. 309-326, ici p. 309-310 ; *Armenia Sacra* (cité n. 10), p. 178 ; Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles* (cité n. 19), p. 177-178.

42. A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park 1998, p. 109-110, pl. XIV et XVII.

43. S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Washington DC, 1993, p. 59 et 74-75.



Fig. 1 – Crucifixion, Évangiles rouges, Chicago, University Library, Goodspeed 949, fol. 5v (photo : Special Collections Research Center, University of Chicago Library)

d'émotion de la Vierge qui s'effondre et de Marie Madeleine voilée d'un *maphorion* rouge cinabre, appartiennent au langage émotionnel de l'époque comnène tardive dont les leçons semblent ici acquises et assimilées[44]. La parenté frappante du geste de l'évangéliste Jean avec son pendant de Tatlarin[45] porte l'écho d'une tradition qui aurait pu gagner l'Anatolie aussi bien par l'Asie Mineure et Chypre que par le biais de la Terre Sainte via la Syrie du Nord. Il en va de même pour la posture de la Vierge aux genoux fléchis retenue par ses compagnes, un thème dont la peinture arménienne donnera plus tard des versions magistrales parallèles aux chefs-d'œuvre de la peinture du XIIIe siècle en Italie et au Levant[46]. La datation des peintures d'Abas dans la première moitié du XIIIe siècle offre un repère nouveau dans la maturation du thème déjà attesté à Abu Gosh[47] et à Patmos, et dans son rayonnement en Orient. Le cycle peint des évangiles rouges culmine avec la Crucifixion qui, dans sa correspondance avec l'Ascension, pourrait clore dès l'origine le récit du Salut.

La manifestation de la nature divine du Christ, cardinale pour la christologie arménienne, semble devenir un fil conducteur à travers l'ensemble du programme mais s'exprime avec force dans la Transfiguration (fig. 2). À l'instar de la construction iconique de la Crucifixion, à laquelle la Transfiguration répond en tant que préfiguration de la Résurrection[48], des inscriptions placées cette fois-ci dans le champ pictural enrichissent le contenu sémantique de la composition par l'importance particulière accordée à l'espace physique de la théophanie et à sa dimension ecclésiale : resplendissant dans ses habits blancs, le Christ porte un codex au lieu du rouleau fermé habituel dans les scènes de sa vie publique. Attribut du Pantocrator, le livre ouvert, inscrit du verset *Ես եմ լոյս աշխարհի* « je suis la lumière du monde » (Jn. 8, 12), souligne la manifestation de la divinité du Messie et désigne la loi qu'il instaure avec la caution du prophète élevé aux cieux et du législateur de l'Ancien Testament. La divinité du Christ fait l'autorité de l'Église qu'il a fondée, ce dont le récit offre une métaphore bien lisible : la désignation du lieu, rendu ici par un massif rouge, comme *ս(ուր)բ լեռն* « sainte montagne », permet de contourner les différentes propositions de l'exégèse pour faire allusion à la Terre sainte et au Sinaï dont la popularité connaît au XIIIe siècle un nouvel essor. La désignation des disciples comme saints élève leur témoignage en mission. À l'instar des personnifications du soleil et de la lune dans la Crucifixion, la mandorle étoilée rappelle la

44. L. HADERMANN-MISGUISH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, p. 148-152. H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, p. 101-108.

45. JOLIVET-LÉVY, Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce, en collaboration avec N. Lemaigre Demesnil, *MonPiot*, 75 1996, p. 21-63 repris dans EAD., *Études cappadociennes* (cité n. 1) p. 247-248.

46. DER NERSESSIAN, *Miniature Painting* (cité n. 35), p. 100-101; A. WEYL CARR, Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art, *DOP* 49, 1995, p. 339-357, ici p. 351-353. A. DERBES, Siena and the Levant in the Later Duecento, *Gesta* 28, 1989, p. 190-204, ici p. 193.

47. FOLDA, *The Art of the Crusaders* (cité n. 36), p. 387-389.

48. MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography* (cité n. 9), p. 96.



Fig. 2 – Transfiguration, Évangiles rouges, Chicago, University Library, Goodspeed 949, fol. 4 (photo : Special Collections Research Center, University of Chicago Library)

dimension cosmologique non seulement dans la Transfiguration mais dans tous les épisodes dépeints qui s'inscrivent au-delà du temps narratif des évangiles au sein de l'économie du salut et dans le temps cyclique des commémorations liturgiques. Imprégné de tradition exégétique et liturgique, le peintre ceint le Sacrifice d'une prière dans la Crucifixion et, dans la Transfiguration, inscrit son nom sous la gloire du Seigneur, à la suite des figures prosternées des disciples pour se signaler en tant qu'artiste et fidèle[49]. L'absence de l'arménien de cette signature – ou la préférence pour les deux autres langues – est intrigante. L'écho d'une polémique confessionnelle n'est pas impossible, mais l'alliance des trois langues opérée dans la peinture peut-être aussi fédératrice et évocatrice de la recherche d'une tradition religieuse commune et originelle.

Visions divines, rituels urbains

Les illustrations du peintre Abas révèlent son intention de mettre en scène la vie du Christ avec un sens fin de l'équilibre entre le cadre topographique du récit et l'espace ecclésial ou liturgique de leur célébration. Outre la Crucifixion et la Transfiguration, toutes les images relèvent de cette même attitude dans leur interprétation ou dans la correspondance des épisodes : face à la Transfiguration, le Baptême offre une théophanie complémentaire indissociable du rite de la bénédiction des eaux. La nuée de feu est un détail inédit dans les images arméniennes du thème mais trahit la connaissance, ne serait-ce qu'indirecte, de décors syriaques. Les deux personnages nimbés derrière le Prodrome, un détail plutôt rare, trouvent aussi des pendants dans des manuscrits syriaques des XIIIe-XIVe siècles[50]. La forme de « cloche » du Jourdain remonte à la tradition des monuments cappadociens de l'époque archaïque jusqu'au XIIIe siècle, que l'enluminure arménienne partage dès le XIe siècle[51].

Dans la marge, la hache coupée par la reliure plus tardive évoque précisément la prédication de saint Jean Baptiste (Mt 3,10 et Lc 3,9) qui figure vêtu d'une tunique courte en mélote selon une iconographie attestée dans une série d'exemples « périphériques » de la fin du XIIe siècle[52]. Dans les eaux poissonneuses du Jourdain, le fleuve est personnifié par un personnage juvénile dont le contour dessiné en rouge est aujourd'hui à peine perceptible. Lové dans le creux du rocher à gauche, il est vêtu du costume caractéristique ceinturé, aux pantalons bouffants et coiffé du haut chapeau trapézoïdal. Faisant un geste de témoignage,

49. A. Eastmond, Messages, Meanings and Metamorphoses: the Icon of the Transfiguration of Zarzma, dans éd. A. Lymberopoulou, *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, Farnham – Burlington 2012, p. 57-82, en part. p. 65-72.

50. J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, pl. 143 (Quaraqos, église Mar Giwagris) ; D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes 1985, p. 125-126.

51. *Armenia Sacra* (cité n. 10), n° 65.

52. Par exemple à Mavriotissa, à Kurbinovo, dans le psautier de Mélisande et le Harley 1810 : Hadermann-Misguish, *Kurbinovo* (cité n. 44), p. 138-142.

il tombe à la renverse. À cette personnification neutre s'oppose la figure maléfique du démon des sources sous la forme d'un dragon au corps enroulé, dont la tête est visible à côté des pieds du Christ mais non foulée comme elle le sera systématiquement à partir du XIVe siècle. Ce paysage aquatique riche et vif s'apparente à ses pendants cappadociens de Karşi Kilise (1212) et d'Archangelos à Cemil (de la première moitié du XIIIe siècle), où l'on retrouve un rendu aussi linéaire mais déterminé de la figure du Christ nu dans le fleuve.

La présence forte de l'élément architectural dans le manuscrit reflète l'environnement où évolue le peintre. Il apparaît d'emblée avec le temple imposant, au tambour élevé, qui abrite l'Annonciation à l'intérieur d'un arc brisé d'où pend une grande lampe, deux marques de l'espace de culte anatolien. Il en va de même pour l'enceinte crénelée qui supplante tout autre élément traditionnel de l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem (fig. 3) et se dresse tel un écran derrière la figure du Christ en gloire sur l'ânon. Ici aussi, comme dans la Transfiguration, c'est un codex inscrit du verset caractéristique de l'imagerie du Christ Pantocrator « je suis la lumière du monde » qui révèle l'interprétation consciencieuse du procédé de l'antithèse entre le triomphe et l'humilité[53]. Abas confère à l'*adventus* du Christ une dimension à la fois urbaine et ecclésiale soulignée par le rappel de l'épisode dans deux des trois vignettes marginales. Le cadre architectural de l'Entrée à Jérusalem qui est, comme dans l'Annonciation, particulièrement développé, instaure une correspondance entre ces deux grandes fêtes qui marquent deux étapes majeures dans l'économie du Salut et dont les célébrations sont proches dans le temps – l'Annociation étant fêtée le 6 avril dans le calendrier arménien. Il obéit à l'esthétique de l'environnement bâti et figuré dans le Proche-Orient et en Anatolie que l'on retrouve dans plusieurs décors contemporains en Cappadoce, comme à Yüksekli et à Tatlarin[54]. C'est à ce même univers qu'appartiennent les visages féminins lunaires figurant entre les tourelles des remparts et les instruments à vent dont le son retentit au-delà du cadre de la scène. Plus que toutes les autres images de la vie du Christ, l'Entrée à Jérusalem relève d'un goût décoratif séculier et épique, visible jusque dans l'arcade semi-détruite en haut de l'enceinte, un détail dérivé probablement d'un récit de conquête, et n'est pas sans rappeler les images du manuscrit des Māqāmat d'al-Harīrī, une œuvre presque contemporaine, porteuse d'un imaginaire commun « bourgeois-oriental »[55].

53. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (cité n. 44), p. 68-74. Le commentaire sur l'Entrée à Jérusalem comme paradigme de vénération de la nature divine du Christ avancé au VIIe siècle par Vert'anēs K'ertoł montre que la dimension théophanique de l'épisode est solidement ancrée dans la christologie arménienne, cf. la contribution de Thomas Mathews dans ce volume.

54. C. Jolivet-Lévy, Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yüksekli, *CahArch* 35, 1987, p. 113-141 (repris dans Ead., *Études cappadociennes* [cité n. 1], p. 168-219, ici p. 196-197, fig. 18).

55. O. Grabar, A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri, *Ars Orientalis* 5, 1963, p. 97-109, fig. 12 (repris dans Id., *Constructing the Study of Islamic Art*. 2, *Islamic Visual Culture, 1100-1800*, Aldershot 2006, article VII).



Fig. 3 – Entrée à Jérusalem, Évangiles rouges, Chicago, University Library, Goodspeed 949, fol. 5 (photo : Special Collections Research Center, University of Chicago Library)

La perméabilité interreligieuse de la société orientale au début du XIIIe siècle qui se manifeste aussi bien dans les décors cappadociens que dans les édifices ambitieux des villes anatoliennes, assortie d'une intense mobilité et d'une prospérité incontestable, permet de comprendre les choix du peintre Abas et d'expliquer d'autres caractéristiques iconographiques et stylistiques du manuscrit de Chicago.

L'univers visuel du peintre et, sans doute, celui de son public se reflètent avec force dans les représentations surprenantes des symboles des évangélistes. Ces derniers apparaissent dans les manuscrits arméniens dès la fin du XIIe siècle où ils prennent la forme des lettres initiales des récits et accompagnent les portraits des auteurs. Ici, en revanche, ils prennent place dans un compartiment supérieur distinct et, curieusement, ils ne portent pas de livre[56]. Ceux de Luc et de Jean se caractérisent par leur dédoublement inhabituel[57] tandis que leur forme semble tributaire des bestiaires des décors pariétaux tel l'intérieur de l'église rupestre de Gełard. Le bœuf présente le même réalisme et la même posture dynamique que celui figuré dans les écoinçons au-dessus des arcades sur les façades nord et sud de l'église de Tigran Honenc' (fig. 4)[58]. L'aigle de face qui se détache solennellement au-dessus de Jean transpose, quant à lui, une image de pouvoir des plus courantes, dont la large diffusion tient aussi bien aux origines prestigieuses qu'à la puissance sémantique du motif[59]. L'évangéliste est comme ses pairs assis et reçoit l'inspiration d'un ange sonnant la trompette, que le peintre a préféré à la grotte pour évoquer l'Apocalypse. Si ces motifs animaliers associent exégèse et héraldique, les symboles des deux premiers auteurs donnent lieu à de véritables compositions. Au-dessus de Mathieu, deux personnages vêtus de pantalons serrés aux chevilles et de vestons croisés siègent brandissant des sabres de part et d'autre d'un séraphin constellé d'yeux, aux mains potelées et chaussé de sandales (fig. 5). Ils sont accompagnés *ըստ աթոռո(յ)* « près du trône » et à gauche *Մարդ/ըստ Մ/աթէո/սի* « l'homme selon Mathieu »[60]. Les deux gardes armées, avatars des archanges en costume impérial, s'accordent avec la fonction militaire des ordres célestes dont dérive le symbole de Matthieu, mais leur posture assise appartient, comme leur

56. Une disposition analogue du symbole, cette fois-ci placé dans le fond au-dessus des auteurs de face et enveloppé dans un drapé accroché sur les montants latéraux du cadre, se trouve dans le manuscrit de Tokat mentionné plus haut et dans un autre livre de peu postérieur, issus sans doute du même milieu.

57. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts at the Chester Beatty Library* (cité n. 10), p. 21, avait déjà observé cette particularité mais sans la commenter davantage.

58. *Geghard, Documenti di Archittetura* Armena, Milan 1987 ; J.-M. THIERRY et P. DONABEDIAN, *Les arts arméniens*, Paris 1987, p. 579, fig. 351.

59. L'aigle tient une place prééminente dans les décors monumentaux du XIIIe siècle, à l'église de Tigran Honenc' à Ani, à Sainte-Sophie de Trébizonde, à la medresse d'Erzerum, à Ganjasar, voir R. ETTINGHAUSEN, O. GRABAR et M. JENKINS-MADINA, *Islamic Art and Architecture*, New Haven 2001, p. 205-206, pl. 328.

60. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts at the Chester Beatty Library* (cité n. 10), p. 21. Seulement quelques lettres sont encore lisibles d'une troisième inscription qui accompagnait le séraphin.



Fig. 4 – Façade nord, Ani, église de Tigran Honenc', 1215
(photo : I. Rapti)

tenue, au cérémonial et à l'imagerie musulmane[61]. Dans les préfaces des évangiles, les symboles des évangélistes sont parfois comparés aux chérubins et associés à l'image d'un chérubin à quatre têtes. Or la substitution du séraphin à une figure de Dieu, l'Emmanuel ou l'Ancien des Jours, n'a pas de parallèle proche[62]. Les illustrations liminaires de Mathieu dans les manuscrits arméniens introduisent l'image du Christ Emmanuel ou, plus rarement, de l'Ancien des Jours, inspirées, même si ce n'est qu'indirectement, des préfaces des tétraévangiles grecs. Le thème dépasse le corpus grec cependant et se retrouve dans l'Orient chrétien dans plusieurs miniatures latines, dont le Sacramentaire byzantinisant du musée Fitzwilliam

61. A. Contadini, *A World of Beasts: A Thirteenth-century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Na't al-Ḥayawān) in the Ibn Bakhtīshū Tradition*, Leyde 2012, pl. 7-9 et 11. Ou encore le frontispice du Maqāmāt de Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Ms A. F. 9 fol. 1: I. Walther et N. Wolf, *Chefs-d'œuvre d'enluminure*, Paris 2005, p. 214.

62. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Vienne 1979, p. 84-88 (Vatopédi 937), fig. 62-68 et fig. 69 (Munich 381) où Jean est porté par un séraphin escorté des vivants: Vatopédi 760, fig. 280v. Frontispice du livre d'Isaïe avec la *Majestas* surmontant la vision du charbon ardent où l'ange se substitue au séraphin: *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, t. 3, éd. S. Pélakanidis *et al.*, Athènes 1979, fig. 200.

Fig. 5 – Portrait de Mathieu, Évangiles rouges, Chicago, University Library Goodspeed 949, fol. 16v
(photo : Special Collections Research Center, University of Chicago Library)



Fig. 6 – Portrait de Marc, symbole, détail, Évangiles rouges, Chicago, University Library Goodspeed 949, fol. 84v (photo : Special Collections Research Center, University of Chicago Library)

offre un exemple puissant juxtaposant le Christ entre deux anges et un chérubin logé dans la lettrine[63]. L'exaltation du Verbe dans le manuscrit de Chicago détourne curieusement le concept des frontispices inspirés des préfaces pour offrir, grâce à son caractère théophanique et à son renvoi à la liturgie, une Majestas *sui generis* et une introduction aux quatre évangiles[64].

Le frontispice de Marc propose aussi une mise en scène novatrice du symbole (fig. 6). Loin de l'iconographie habituelle le montrant accroupi ou en buste et portant le livre, l'animal se tient assis sur ses pattes arrière, la queue dressée. Il lève une patte avant, légèrement recourbée à son extrémité, comme s'il s'apprêtait à se servir dans le bol regorgeant de nourriture qu'un élégant courtisan à l'oreille ornée d'une large boucle, veston croisé et

63. J. Folda, *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Cambridge 2008, fig. 56. L'icône de la *Majestas* où le Christ apparaît dans une mandorle au pourtour constellé de roues ou d'yeux. Et fig. 54 et 55 pour le Missel de Pérouse et l'icône du Pantocrator.

64. Un texte parfois copié dans des manuscrits grecs identifie les quatre évangiles à des chérubins. Dans le manuscrit Venise Marc. Z 540, la *Majestas Domini* accompagnée par des prophètes et les symboles des évangélistes comporte les versets suivants : Is 6, 1 « J'ai vu le Seigneur sur un trône haut et exalté » et Ez 1, 26 « J'ai vu la ressemblance du trône et sur le trône la ressemblance de la gloire de Christ. » Cf. R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, p. 63.



Fig. 7 – Vue extérieure du tambour, Ganjasar, église Saint-Jean-Baptiste, 1232 (photo : I. Rapti)

un sabre à l'épaule, lui tend solennellement et que le fauve fixe du regard avec curiosité et convoitise. Cette posture peut certes rappeler les animaux passants ou rampants de l'héraldique occidentale mais elle n'en a pas l'élan et s'en démarque par l'assise et l'inflexion de la patte. La représentation du symbole de saint Marc donne lieu ici plutôt à une scène de cirque ou de ménagerie dont la source peut se trouver aussi bien dans les bestiaires médiévaux que dans les divertissements impliquant des animaux, chers aux puissants du Moyen Âge[65]. Quant à l'expression amicale et joyeuse du fauve dompté, elle se retrouve chez les lions qui flanquent l'entrée nord de l'église Saint-Jean-Baptiste à Ganjasar, eux aussi appartenant au vocabulaire du pouvoir pratiqué de la Syrie ayyoubide à la mer Noire. L'inspiration séculière n'est pas incompatible avec la valeur symbolique de ces images qui semblent connaître une

65. S. Redford, *Landscape and the State in Medieval Anatolia*, Oxford 2000, p. 92-111. Scott Redford a développé cette idée dans une intervention au séminaire de l'École du Louvre en décembre 2015 et identifié le même geste dans le manuscrit du *Daqā'iq al-Ḥaqā'iq* (BnF persan 174) où le lion dressé et quémandant est l'emblème figurant sur la bannière : M. Barrucand, *The Miniatures of the Daqa'iq Al-Haqa'iq: Bibliothèque Nationale Pers. 174*, New York 1990. A. Contadini, *An Thirteenth Century Arabic Book of Animals* (cité n. 61), fig. 45a, cat. 6 et pl. 45. Parmi de nombreux exemples, signalons un plat de cette époque provenant d'Ani avec la figure d'un lion à la patte recourbée, exposé au Musée historique d'Arménie.

diffusion interreligieuse à en juger par le traité du médecin et philosophe persan Zacharie al-Qazwīnī, contemporain des peintures d'Abas, sur les *Paradoxes des créatures et Merveilles des créations*[66].

À travers les symboles des évangélistes le peintre du manuscrit de Chicago a créé une vision céleste que l'on pourrait reconnaître dans l'association des mêmes thèmes et motifs dans les décors monumentaux à Ani comme à Ganjasar ou sur bien d'autres tambours et façades qui ponctuaient les paysages d'Anatolie (fig. 7). La première page du texte de Mathieu n'est pas conservée et avec elle a disparu l'en-tête qui répondait sans doute à l'illustration originale du symbole. L'équivalent qui subsiste au début du texte de Marc présente, comme un contrepoids au lion apprivoisé, la *Déisis*. Image de la prière d'intercession par excellence, la *Déisis* se prête aux frontispices des manuscrits dès le XIe siècle comme en témoignent les évangiles de Trébizonde (San Lazzaro 1400/108), mais son exploitation dans des exemples arméniens est relativement rare et semble coïncider avec le développement des images inspirées de la liturgie au XIIIe siècle[67]. La *Déisis* se retrouve à la même place au début de Marc dans le Matenadaran 2589 (fig. 8), très fragmentaire, attribuable à la première moitié du XIIIe siècle et à un milieu où la tradition byzantine reste présente bien que assimilée aux accents séculiers et seldjoukides des lions rampants de la lettrine et du visage sévère du disque solaire. L'association de l'Intercession avec la figure de Marc et son récit n'a pas de fondement textuel explicite et ne relève pas d'une dévotion spécifique à l'égard de cet évangéliste. Il est cependant intéressant de relever que dans le manuscrit réalisé par Ignatios en 1236, les donateurs en prière prennent place sous le portrait du même évangéliste Marc[68], ce qui peut refléter, outre une certaine affinité entre les deux œuvres, l'existence d'une tradition cultuelle commune. Dans les évangiles de Chicago, la teinte eschatologique, aussi particulière que personnelle, apportée par la *Déisis* se renforce ensuite par l'annotation du passage de la mission des soixante-douze apôtres (Lc 10) au moyen de l'image du moissonneur, figure à la fois élue et vouée au sacrifice. Vêtu d'un costume d'apparat, aux éléments sassanides et turcs, l'homme avance dans ses chausses aux longues pointes retroussées à la manière des bourgeois contemporains, couronné de la même coiffe « mongole » que portent l'Église, les rois mages et les gardes du séraphin.

66. N. RUSTOMJI, *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture*, New York 2008, p. 136, voir *Court and Cosmos. The Great Age of the Seljuqs*, cat. exp., éd. S. Canby *et al.*, New York 2016, nº 32, l'animal conserve cependant sa puissance bien qu'il paraisse dompté et souvent côtoie d'autres images de bon augure tels les serpents enlacés.

67. GALAVARIS, *The Illustrations of the Prefaces* (cité n. 62), p. 115-119.

68. DER NERSESSIAN et MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan* (cité n. 10), p. 60, fig. 45.



Fig. 8 – Début de l'évangile de Marc, Tétraévangile, Matenadaran 2589, début XIIIe siècle, fol. 158 (photo : Matenadaran, Institut des manuscrits anciens de la République d'Arménie)

Il paraît impossible de confiner les peintures du peintre Abas à une localité précise, comme il risque d'être réducteur de leur attribuer un qualificatif univoque. Que les deux acquéreurs l'aient rapporté à Ganjasar en guise de don prestigieux d'Ani ou de Hoṙomos, n'est qu'une hypothèse séduisante appuyée sur l'exemple du don des évangiles de 1236 à Xckonk' dans les environs d'Ani[69]. Les feuillets d'Ignatios et de Yovsep' auraient pu aussi parvenir comme de pieuses reliques ou du matériel prestigieux aux mains du maître à Ani même ou ailleurs. Malgré la distance considérable entre Ani et Ganjasar, ces deux lieux sont reliés par la route de la soie où les images et les motifs représentés dans le manuscrit d'Abas circulent par le biais d'objets divers et marquent le réseau important d'édifices séculiers et monastiques qui ponctuent cet itinéraire. Quant à la date de 1237, elle correspond au pic du développement du complexe construit entre 1216 et 1240 par les souverains locaux qui, comme le clergé à leur service, auraient pu chercher à Ani des marques de prestige et d'autorité[70]. Quelles que soient les conditions de l'assemblage des évangiles rouges de Chicago, le manuscrit s'avère le miroir d'un système de pensée graphique[71] codifiant l'expression de la foi à l'aide d'un imaginaire chrétien et d'une culture visuelle partagés le long des routes anatoliennes où Abas s'est aventuré en tant que prêtre et peintre.

69. Rapti, Compte rendu de *Hoṙomos* (cité n. 24) ; P. Cuneo, *Architettura armena : dal quarto al diciannovesimo secolo*, 2 vol., Rome 1988, p. 638-641.

70. Thierry et Donabedian, *Les arts arméniens* (cité n. 58), p. 526 ; B. Ulubabian et M. Hasratian, *Gandzasar*, Milan 1987, p. 9-10.

71. A. Eastmond, Other Encounters. Popular Belief and Cultural Convergence in Anatolia and the Caucasus, dans *Islam and Christianity in Medieval Anatolia* (cité n. 5), p. 183-213.

UN CYCLE HAGIOGRAPHIQUE INÉDIT DE SAINT JEAN LE THÉOLOGIEN SUR UNE ICÔNE BILATÉRALE DE KASTORIA*

Nikolaos D. Siomkos

Le Musée byzantin de Kastoria conserve, dans sa riche collection d'icônes byzantines et post-byzantines, une icône bilatérale processionnelle qui développe sur l'une de ses faces une représentation inédite de saint Jean le Théologien entouré de scènes de sa vie (fig. 1)[1]. L'icône est connue surtout pour son autre face, sur laquelle figure le prophète Élie (fig. 2), chef-d'œuvre de l'art tardo-comnène, entouré de saints qui datent, pour leur part, d'une époque postérieure[2]. Cette icône provient de l'église post-byzantine Saint-Jean-le-Théologien, située dans le sud-est de la ville de Kastoria.

Le but de cet article est de présenter le cycle hagiographique de saint Jean le Théologien afin de mettre en exergue ses particularités iconographiques, à travers sa comparaison avec les rares exemples connus de ce cycle, et d'en proposer une datation. Cette approche va nous conduire ensuite à examiner la relation entre les images des deux faces afin de déceler les connotations théologiques susceptibles d'assurer leur cohésion.

* Cette étude développe une communication présentée en 2004 au XXIV[e] Symposium de la Société grecque d'Archéologie chrétienne à Athènes (N. Siomkos, Φορητή εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου με σκηνές βίου στο πλαίσιο από την Καστοριά, dans *Εικοστό Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athènes 2004, p. 87-88). Je tiens à exprimer ma reconnaissance au professeur émérite E. N. Tsigaridas qui prépare la publication des icônes de Kastoria pour m'avoir confié l'étude de cette icône.

** Toutes les illustrations sont de l'auteur.

1. Musée byzantin de Kastoria, numéro d'inventaire 55/72, dimensions 125 x 87 x 5 cm.

2. L'image du prophète Élie a été présentée par E. Tsigaridas après l'enlèvement partiel des repeints. Voir E. Tsigaridas, La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes, dans *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, éd. V. Korać, Belgrade 1988, p. 309-319, ici p. 315-316, fig. 30-31. Une inscription, sur le bord inférieur du cadre de saint Jean, nous informe que les deux faces de l'icône ont été repeintes en 1900 (fig. 6). Cette inscription, utile comme source de l'histoire de l'icône, a été maintenue après sa restauration au musée de Kastoria en 1992.

Fig. 1 – Saint Jean le Théologien et scènes de sa vie, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin

Fig. 2 – Prophète Élie entouré de saints, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin

Saint Jean le Théologien, désigné par l'inscription Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟϹ, est représenté à mi-corps, tourné de trois quarts vers la gauche ; il tient de la main droite levée la plume et de la main gauche le livre ouvert sur le premier verset de son évangile : ΕΝ ΑΡΧΗ / ΗΝ Ο ΛΟΓΟϹ / Κ(ΑΙ) Ο ΛΟΓΟϹ / ΗΝ / ΠΡΟϹ / ΤΟΝ / Θ(ΕΟ)Ν. Ce type iconographique, connu par l'icône en mosaïque du monastère de la Grande Lavra au Mont Athos, datée des années 1300[3], fait partie d'un large éventail de variantes adoptées pour les représentations individuelles du saint. Le nimbe est réalisé en stuc et décoré d'un motif floral en relief, suivant une pratique attestée dès l'époque médio-byzantine[4]. À l'époque de la réalisation de l'icône, cette technique se rencontre également dans la peinture monumentale des églises de Kastoria, sur les représentations de la Vierge et de saint Nicolas dans l'église de la Vierge du seigneur Apostolakis (1605/1606)[5].

L'œuvre appartient à la catégorie des icônes dites hagiographiques, présentant un saint entouré de scènes de sa vie. Apparues à Byzance au tournant du XIIᵉ et du XIIIᵉ siècle, ces icônes connaissent une large diffusion dans le monde méditerranéen[6]. Sur l'icône de Kastoria, l'image centrale de saint Jean est entourée de dix-huit scènes de sa vie inspirées des Actes apocryphes de Jean (*Acta Ioannis*), œuvre du Pseudo-Prochore, datée du Vᵉ-VIᵉ siècle[7]. Le cycle semble avoir connu une diffusion relativement faible pendant la période byzantine et post-byzantine. Cependant, des études récentes ont mis en lumière huit cycles dans la peinture monumentale, ainsi que onze icônes post-byzantines, dont cinq réalisées en Russie. Les trois exemples monumentaux de l'époque byzantine se trouvent en Crète : Saint-Jean à Spilios, Kalogérou d'Amari (1347), Saint-Jean à Margarites de Mylopotamos (1383)

3. M. CHATZIDAKIS, Une icône en mosaïque de Lavra, *JÖB* 21, 1972, p. 73-81 ; A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise 1975, n° 33, p. 62-63, fig. 71-72. P. VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές εικόνες*, Athènes 1995, n° 90, p. 212, fig. 90.

4. K. WEITZMANN, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *ArtBull* 45, 1963, p. 179-203 ; ID., Icon Painting in the Crusader Kingdom, dans *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, p. 51-83 ; D. TALBOT-RICE, Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds, *JÖB* 21, 1972, p. 269-278 ; M. S. FRINTA, Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West, *Gesta* 20, 1981, p. 333-347 ; ID., Relief Decoration in Gilded *Pastiglia* on the Cypriot Icons and Its Propagation in the West, dans *Πρακτικά του Δεύτερου Κυπρολογικού Συνεδρίου*. 2, *Μεσαιωνικό τμήμα*, Nicosie 1986, p. 539-544 ; S. KALOPISSI-VERTI, Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του Ελλαδικού χώρου, dans *Πρακτικά του Δεύτερου Κυπρολογικού Συνεδρίου*, *op. cit.*, p. 555-560 ; D. MOURIKI, Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus, *The Griffon* 1-2, 1985-1986, p. 9-112, ici p. 20.

5. M. PAISIDOU, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, Athènes 2002, p. 276, pl. 84b, 88.

6. N. PATTERSON ŠEVČENKO, The *Vita* Icon and the Painter as Hagiographer, *DOP* 53, 1999, p. 149-165.

7. C. V. TISCHENDORF et T. ZAHN, *Acta Joannis*, Erlangen 1880 (réimpr. Hildesheim 1975). Sur la question de la tradition littéraire des *Acta Ioannis*, voir aussi I. SPATHARAKIS et E. KLINKENBERG, The Pictorial Cycle of the Life of St. John the Evangelist in Crete, *BZ* 89/2, 1996, p. 420-440, ici p. 429-430.

et Saint-Jean à Selli de Réthymnon (1411)[8] ; cinq cycles pariétaux post-byzantins sont conservés : dans la chapelle Saint-Jean du monastère de Dionysiou au Mont Athos (1608)[9], à Saint-Jean à Vrangiana d'Eurytanie (1646)[10], dans le narthex extérieur du *katholikon* du monastère Saint-Jean-le-Théologien à Patmos (XVIIᵉ siècle)[11], dans la chapelle Saint-Jean-le-Théologien de la Skitè de la Sainte-Trinité à Kausokalyvia au Mont Athos, œuvre du moine Métrophane de Chios (1777)[12], et sur la façade ouest de l'église du *kellion* à Saint-Jean-le-Théologien de « Ntaouti » au Mont Athos, dépendance du monastère du Pantocrator, dont les fresques sont l'œuvre du hiéromoine Makarios de Galatista et de son atelier en 1843[13]. Concernant les icônes, les seuls exemples connus sont celles de Théodore Poulakis (1672) à Nicosie[14], du Musée ecclésiastique d'Alexandroupolis (XVIIᵉ siècle)[15], de Saint-Jean Sidérianos de Milos[16],

8. Le cycle de Spilios comporte six scènes, celui de Margarites cinq et celui de Selli quatre : SPATHARAKIS et KLINKENBERG, The Pictorial Cycle (cité n. 7), p. 420-440 ; I. SPATHARAKIS, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leyde 2001, p. 87-89, 124-126, 163-166.

9. Dans la chapelle figurent dix-sept épisodes de sa vie, répartis en dix panneaux, K. VAFEIADIS, *Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός*, Thessalonique 2008, p. 118-137, fig. 66-75.

10. Le cycle à Vrangiana comprend neuf scènes, S. SDROLIA, Τοιχογραφημένοι κύκλοι του αγίου Ιωάννη Θεολόγου και της αγίας Παρασκευής στα Βραγγιανά της Ευρυτανίας, *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 46, 2004, p. 145-158, ici p. 145-153.

11. Dans l'exonarthex du *katholikon*, quatorze épisodes de sa vie sont illustrés dans dix représentations, E. PAPATHEOFANOUS-TSOURI, Οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Πάτμου, dans *Χάρις Χαίρε: Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Athènes 2004, t. 2, p. 435-447.

12. Dans le narthex de la chapelle figurent vingt-quatre scènes de sa vie, un cycle pratiquement inédit, Moine PATAPIOS DE KAUSOKALYVIA, Τα τοιχογραφημένα παρεκκλήσια της Σκήτης των Καυσοκαλυβίων. Μέρος Α΄ (17ος-18ος αι.), *Μακεδονικά* 36, 2007, p. 65-84, ici p. 77-78, fig. 7.

13. Il s'agit de trois scènes inédites. Sur le *kellion* de Saint-Jean-le-Théologien de « Ntaouti », voir S. PASCHALIDIS, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος. Προσκυνηματικός Οδηγός*, Mont Athos 2005, p. 162. Sur l'œuvre du hiéromoine Makarios, voir N. D. SIOMKOS, Διά χειρός Μακαρίου ιερομονάχου του εκ Γαλατίστης της Μακεδονίας, dans *Ο νέος Ιερός Ναός του Αποστόλου Ανδρέου Πατρών. 100 χρόνια από τη θεμελίωσή του*, Patras 2008, p. 147-157.

14. Douze scènes entourent l'image centrale de l'évangéliste : I. RIGOPOULOS, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, Athènes 1979, p. 67-69, pl. 97 ; S. PERDIKIS, Νέα στοιχεία για εικόνα του Ιωάννη του Θεολόγου, έργο Θεόδωρου Πουλάκη, που βρίσκεται στην Κύπρο, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 11, 2016 (sous presse). Il existe aussi de vieux dessins qui copient l'icône de Poulakis, voir A. XYNGOPOULOS, Ανθίβολα δύο εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη, *DchAE* 3, 1962-1963, p. 75-86, ici p. 75-80, et M. VASSILAKI, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Athènes 2015, p. 361-365, nᵒˢ 357-364.

15. Quatorze scènes entourent l'image centrale de saint Jean dictant l'Évangile à Prochore ; E. PAPATHEOFANOUS-TSOURI, Φορητή εικόνα από την Αλεξανδρούπολη με τον ευαγγελιστή Ιωάννη και σκηνές του βίου του, *DChAE* 25, 2004, p. 155-174.

16. Dix-neuf scènes entourent l'image centrale de l'évangéliste. Il s'agit d'une icône composite pratiquement inédite. Le panneau central de saint Jean Théologien du XVIᵉ siècle a reçu au XVIIᵉ siècle un cadre illustrant dix-neuf scènes de sa vie, voir P. L. VOCOTOPOULOS, Composite Icons, dans *Greek Icons:*

de l'église de Pantanassa à Sikinos (XVIIIe siècle)[17], du monastère de Prévéli en Crète datant de 1750, œuvre du prêtre Emmanuel[18], et de l'église Saint-Jean-le-Théologien à Néa Skitè au Mont Athos, datant de 1810[19]. À ces exemples s'ajoutent cinq icônes russes[20] : l'icône du musée Andreï Roublev datant de la fin du XVe siècle (vers 1492)[21], deux icônes de la Galerie Tretiakov attribuées à l'atelier du peintre Dionysi des XVe-XVIe siècles[22], l'icône du musée Andreï Roublev du début du XVIIe siècle[23] et une icône du XVIIIe siècle[24].

Sur notre icône, parmi les dix-huit scènes de la vie de Jean, les cinq premières représentent les épisodes du naufrage du saint et de son disciple Prochore, l'accusation de Prochore et ses retrouvailles avec Jean. Les huit scènes suivantes traitent des miracles accomplis par le saint aux bains de Romane, une neuvième illustre la lapidation de Jean à Ephèse et deux autres

---

Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998, éd. E. Haustein-Bartsch et N. Chatzidakis, Athènes – Recklinghausen 2000, p. 5-10, ici p. 8, n. 21, fig. 9 ; Papatheofanous-Tsouri, Οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα (cité n. 11), p. 440-441, qui attribue l'icône à la production d'Emmanuel Skordilis, qui travailla au XVIIe siècle sur l'île de Milos. Sur l'église de Saint-Jean Siderianos, voir Z. Vaou, *Αη-Γιάννης ο Σιδεριανός της Μήλου*, Athènes 1984 ; Id., *Ναοί και ναΰδρια της Μήλου*, Athènes 1999², p. 105-146.

17. Il s'agit de trois scènes au-dessus de l'image de saint Jean dictant son *évangile* à Prochore, G. Rigopoulos, Ο Θεόδωρος Πουλάκης και ο κύκλος της Αποκάλυψης, *Αρχαιολογία & Τέχνες* 56, 1995, p. 102-106, ici p. 106 n. 27, fig. 12a.

18. Dix scènes entourent l'image centrale de saint Jean dictant son évangile à Prochore. M. Andrianakis, *Ιερά Σταυροπηγιακή και Πατριαρχική Μονή Πρέβελη*, Réthymnon 1998², p. 89, fig. s. n., p. 91.

19. Il s'agit de quatre scènes en-dessous de l'image de saint Jean dictant à Prochore. Icône inédite, Hiéromoine Benediktos, *Προσκυνητάριον Ιεράς Νέας Σκήτης*, Mont Athos 2010, p. 110.

20. Seules les icônes russes les mieux documentées sont incluses dans la bibliographie, bien que les exemples en Russie soient plus nombreux.

21. Quarante-quatre scènes organisées en deux registres entourent l'image centrale de saint Jean dictant son évangile à Prochore, *The Revelation of St. John the Theologian in the World Book Tradition*, Moscou 1995, n° 179, p. 190-193. Le manuscrit de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg (ms coll. 238 оп. I, n° 171), daté vers 1500, comprend un très grand nombre de miniatures illustrant les scènes de la vie de saint Jean et de l'Apocalypse. Il semble avoir servi de source pour la création de cette icône.

22. La première est datée des XVe-XVIe siècles et représente seize scènes autour de l'image centrale de saint Jean dictant son évangile à Prochore, voir *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, éd. H. C. Evans, New York 2004, n° 123, p. 204-205 (E. K. Guseva), et *Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand*, cat. exp., éd. J. Durand, D. Giovannoni et I. Rapti, Paris 2010, n° 212, p. 494-495 (E. K. Gousseva) ; pour l'œuvre de Dionysi, voir *ibid.*, p. 390-393. La seconde, datée vers 1500, présente également seize scènes autour de saint Jean dictant à Prochore, voir V. I. Antonova et N. E. Mneva, *Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.в./ Государственная Третьяковская галерея*. 1, XVI- начало XVIII века, Moscou 1963, n° 284, p. 346-347, fig. 230-231. Une troisième icône conservée au Musée de Vologda (inv. n° 10.507), pratiquement contemporaine, offre une iconographie similaire et une distribution semblable des sujets.

23. Seize scènes entourent l'image centrale de saint Jean debout, *The Revelation of St. John* (cité n. 21), n° 183, p. 196-198.

24. Douze scènes entourent l'image centrale de saint Jean dictant son évangile à Prochore, K. Onasch et A. Schnieper, *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Fribourg – Bâle – Vienne 1995, p. 74-75.

se réfèrent à la période de son séjour à Patmos. La série s'achève par la mise au tombeau et l'assomption du saint. Les scènes sont disposées en frise sur la bordure, sans séparation. Le sens de la narration commence à l'angle supérieur gauche et continue sur la bordure droite pour reprendre à gauche, de haut en bas, et se terminer par la partie inférieure. Les scènes sont accompagnées d'inscriptions et numérotées en lettres grecques. Les légendes sont parfois illisibles ou effacées – sans que cela empêche pour autant l'identification des scènes – et présentent, pour la plupart, des fautes d'orthographe.

Le cycle s'ouvre sur le naufrage du navire sur lequel voyageaient saint Jean et son disciple Prochore (inscription : [α΄] ο ιω[άννης] πειραζόμενος υπό το [...]να της θαλάσης). Selon le récit apocryphe, après la Dormition de la Vierge, les apôtres ont procédé à un tirage au sort pour savoir où chacun devait s'en aller prêcher. À Jean revint l'évangélisation de l'Asie Mineure mais, comme cette nouvelle l'attrista, Dieu le soumit à l'épreuve de la tempête et de la fureur des flots pendant quarante jours. Nous rencontrons cette scène avec des variantes dans l'église Saint-Jean à Spilios et dans la chapelle Saint-Jean-le-Théologien à Kausokalyvia, ainsi que sur les icônes d'Alexandroupolis et de Milos, tandis que les icônes attribuées à l'atelier russe de Dionysi montrent la tempête avant le naufrage. L'icône d'Alexandroupolis fait précéder la tempête par une scène de voyage ordinaire, alors que les deux icônes du musée Andreï Roublev et celles attribuées à l'atelier de Dionysi, ainsi que l'exonarthex du *katholikon* de Saint-Jean à Patmos et la chapelle Saint-Jean-le-Théologien à Kausokalyvia représentent aussi le tirage au sort parmi des apôtres.

Sur l'icône de Kastoria, les deux scènes suivantes présentent Prochore après le naufrage (fig. 3). Dans la première, le disciple de Jean est conduit auprès du gouverneur par un groupe d'hommes (inscription : β΄ εκ [...]σιτοι προχωρών προς τον ανθήπατον), tandis que, dans la seconde, il comparaît devant lui (inscription : παρίσταντε ο πρόχορος τον ανθήπατον). Ces deux scènes décrivent l'épisode où Prochore, rejeté par les flots sur les rives de Séleucie, est accusé de magie par les habitants de la ville et soupçonné d'avoir dérobé l'argent du bateau coulé. À notre connaissance, cet épisode ne fait pas partie des autres cycles, à l'exception de l'icône du XVe siècle du musée Andreï Roublev.

La quatrième et la cinquième scènes représentent les retrouvailles des deux hommes (fig. 4). Dans la première, Prochore, réfugié à Marmaréote en Asie Mineure, revoit son maître après quarante jours sur la côte où il a échoué (inscription : δ΄ ο πρόχορος εκβάλη εκ της θαλάσις) et, dans l'image suivante, se jette dans ses bras (inscription : ε΄ ασπάζετε τον πρόχορον). Ces deux dernières scènes complètent l'illustration du naufrage sur les fresques de la chapelle Saint-Jean-le-Théologien à Kausokalyvia. Quant au sauvetage du saint, l'épisode fait partie des cycles du monastère athonite de Dionysiou et de l'exonarthex du *katholikon* de Saint-Jean à Patmos et il apparaît également sur les icônes russes. À l'église Saint-Jean à Spilios figure seulement le moment des retrouvailles des deux hommes. Notons que sur l'icône du musée Andreï Roublev du début du XVIIIe siècle, leur rencontre suit l'épisode du voyage illustré dans une unique scène. L'artiste de l'icône d'Alexandroupolis choisit une variante et, à l'épisode du naufrage, ajoute Prochore retrouvant son maître assis sur le rivage de Marmaréote.



Fig. 3 – L'Accusation de Prochore, saint Jean le Théologien et scènes de sa vie, détail, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin



Fig. 4 – Les Retrouvailles des deux hommes, saint Jean le Théologien et scènes de sa vie, détail, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin

Les huit scènes suivantes du récit, de la sixième à la treizième, narrent la période durant laquelle saint Jean et Prochore travaillent à Ephèse comme esclaves au service de Romane, la gérante des bains. La première scène est la rencontre de Jean et de Prochore avec Romane (inscription : στ´ παριστατε ι τη ρωμαί[α]), qui recrute Jean comme *egkaustis*, pour remplir le chaudron des bains, et Prochore comme *perichytis*, pour aider les baigneurs à se rincer et vider les eaux usées. La seconde scène présente Romane conduisant Jean aux bains (inscription : ζ´ ι ρομαία έλκυ τον / ιω[άννη] εις το λουτρό). Dans la scène suivante, Jean se trouve devant un gouverneur, très probablement le propriétaire des bains, Dioscoride, épisode qui n'est pas décrit dans sa vie (inscription : η´ ο ιω[άννης] παρίστατο τον αν/θίπατον). Romane, connue pour sa cruauté, maltraite Jean en raison de ses erreurs, dues à son manque d'expérience dans le métier. Dans les trois scènes qui suivent, sur le bord droit de l'icône, Romane demande à Jean de ressusciter Domnus, fils du propriétaire, mort pendant son bain (inscription : θ´ η ρομαία πιεζε τον ιω[άννη] όπως αναστήσι το ν[...]/ον). Jean se rend auprès du mort dans les bains (inscription : ι´ [...]σαι τον νεκρόν) et le ressuscite (inscription : ια´ ο ιω(άννης) ανέστησεν τον νε/κρόν (fig. 5). Le récit se poursuit avec deux scènes situées sur la partie supérieure de la bordure gauche : la pénitence de Romane (inscription : [...] η ρο[...] / τοις [...]) et Jean baptisant le propriétaire (inscription : [...] ιω[άννης] βαπτήζον [...]θ[...]). Selon les Actes apocryphes de saint Jean, un démon qui hante les bains tue Domnus, fils du propriétaire Dioscoride. Romane, après avoir en vain prié Artémis, accuse Jean de magie et lui ordonne de ressusciter Domnus. Jean le ressuscite ainsi que son père, décédé à l'annonce de la mort de son fils. Romane se repent et croit en Dieu, Jean les baptise et chasse le démon par la prière.

Bien que la période de la vie de saint Jean le Théologien dans les bains de Romane soit représentée dans tous les cycles hagiographiques du saint, le choix des scènes illustrées et des types iconographiques présente d'importantes variantes d'un exemple à l'autre. L'icône de Kastoria constitue l'exemple le plus riche en épisodes, malgré certaines omissions.

Dans la peinture monumentale, l'église crétoise Saint-Jean à Spilios illustre l'épisode où Jean est battu par Romane ainsi que le baptême de Dioscoride. À Margarites, les mauvais traitements infligés à saint Jean sont suivis de la résurrection de Domnus et du baptême de Dioscoride, tandis qu'à Selli, après l'épisode où Romane frappe Jean et la résurrection de Domnus, figure la résurrection de Dioscoride, scène également absente de l'icône de Kastoria. Au monastère de Dionysiou, après deux scènes représentant la rencontre des deux saints avec Romane, leur enregistrement comme esclaves et leur travail dans les bains - ignoré dans l'icône de Kastoria -, une seule scène regroupe Domnus mort, la prière de Romane à Artémis, l'accusation de Jean, la résurrection de Domnus et la pénitence de Romane, tandis qu'une scène distincte est réservée à la résurrection de Dioscoride et à l'expression de sa gratitude. La résurrection de Domnus, la pénitence de Romane et le baptême de Dioscoride se rencontrent également à Vrangiana. L'exonarthex du *katholikon* de Saint-Jean à Patmos comporte, en deux scènes séparées, l'enregistrement des saints comme esclaves et leurs services dans les bains, Domnus mort, la prière de Romane à Artémis, la résurrection de Domnus et



Fig. 5 – Jean ressuscite Domnus, saint Jean le Théologien et scènes de sa vie, détail, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin

la pénitence de Romane. Dans la chapelle Saint-Jean-le-Théologien à Kausokalyvia, après l'entrée des deux personnages au service de Romane et les mauvais traitements infligés à Jean, suivent le décès de Domnus, la prière de Romane, la résurrection de Domnus et la pénitence de Romane.

Quant aux icônes, sur celle d'Alexandroupolis, après la rencontre des deux saints avec Romane et leur travail dans les bains, la narration continue avec la résurrection de Domnus et le baptême de Dioscoride, de Domnus et de Romane, représenté plutôt comme une bénédiction que comme un baptême. Sur l'icône de Milos sont peints la rencontre des deux saints avec Romane, le mauvais traitement de Jean par Romane, le travail des saints dans les bains, la résurrection de Domnus, la résurrection de Dioscoride et son baptême, tandis que sur l'icône de Preveli est représentée en une seule scène la résurrection de Domnus et de Dioscoride. Enfin, l'icône de Nea Skitè illustre le mauvais traitement de saint Jean par Romane et la résurrection de Dioscoride, accompagnés de la pénitence de la tenancière des bains. L'icône du XVe siècle du musée Andreï Roublev consacre onze scènes à l'histoire de Jean aux bains de Romane, celles attribuées à l'atelier de Dionysi et celle du début du XVIIIe siècle du musée Andreï Roublev se contentent de quatre épisodes, tandis que, sur l'icône russe du XVIIIe siècle, seule la résurrection de Domnus est illustrée.

Les icônes attribuées à l'atelier de Dionysi comportent une scène absente ailleurs : Dioscoride suppliant Jean de sauver son fils[25]. Cette image facilite la compréhension de la scène de l'icône de Kastoria, où Jean se tient devant la figure du gouverneur, en qui on peut reconnaître Dioscoride, avant la résurrection de son fils Domnus.

Le cycle de l'icône de Kastoria se poursuit avec la lapidation de Jean à Éphèse par les infidèles (ο ιω(άννης) λυθαζόμενος υπό τον απίστων) le jour de la fête d'Artémis, pendant laquelle Jean monta sur la colline où se dressait la grande statue d'Artémis, pour sermonner la foule. Cependant, aucune pierre ne le toucha, contrairement à la statue de la déesse, écrasée par les pierres de ses propres adorateurs. Cet épisode apparaît avec des variantes à Spilios, au monastère de Dionysiou, seul exemple à représenter la statue d'Artémis, à Vrangiana, sur la façade de Saint-Jean de « Ntaouti » au Mont Athos, ainsi que sur les icônes de Nicosie, de Milos, probablement de Preveli et sur l'icône russe du XVIIIe siècle.

La scène suivante de l'icône de Kastoria constitue le plus important miracle de saint Jean pendant son séjour à Patmos, l'extermination du magicien Kynopse (inscription : [...]τος/[...]όντησε) (fig. 6). Ce sorcier, doté de tous les pouvoirs de Satan, demeurait dans un lieu désert et était servi par une troupe de démons. Très fier de sa puissance, Kynopse défia plusieurs fois le saint et plongea finalement dans la mer, souhaitant ne réapparaître qu'après un long moment ; mais, à la suite de la prière de Jean, il fut englouti dans les profondeurs

25. ANTONOVA et MNEVA, *Каталог древнерусской живописи* (cité n. 22), n° 284 (scène n° 6), p. 346, fig. 230.



Fig. 6 – La Lapidation du saint, Jean et Kynopse, Jean dictant son évangile, l'Assomption et la Mise au tombeau du saint, saint Jean le Théologien et scènes de sa vie, détail, icône bilatérale, Kastoria, Musée byzantin

de la mer. Cette scène est peinte avec de légères variantes iconographiques dans les décors de Spilios, de Margarites et de Vrangiana, ainsi que sur les icônes de Nicosie, de Milos, de Preveli et de Sikinos. Sur l'icône d'Alexandroupolis, l'épisode se développe en deux temps, alors que sur celle du début du XVIIIe siècle du musée Andreï Roublev, ce même épisode se déploie en quatre scènes. Aux monastères de Dionysiou et de Patmos ainsi qu'à la chapelle Saint-Jean-le-Théologien à Kausokalyvia, le thème fait partie d'une série similaire de scènes illustrant ce miracle.

Malgré le mauvais état de conservation de la partie gauche de l'icône de Kastoria où se trouve la scène de Jean dictant l'évangile à Prochore dans la grotte de Patmos[26] (fig. 6), il est évident qu'elle reprend un type iconographique connu par de nombreux exemples, comme l'icône d'Angelos au Sinaï[27], l'icône de Patmos, attribuée à Thomas Bathas (fin du XVIe siècle)[28], le feuillet du triptyque du musée Bénaki[29], ainsi que celui de la Galerie Tretiakov (vers 1500)[30]. La même iconographie se retrouve à Vrangiana, sur les icônes de Milos et de Nicosie, et devient le thème central des icônes biographiques d'Alexandroupolis, de Sikinos, de Preveli et de Nea Skitè au Mont Athos. L'icône de Kastoria se distingue de ces exemples par la disposition inversée des deux figures. Cette iconographie n'est toutefois pas complètement inconnue. Parmi les parallèles possibles, nous pouvons citer l'icône de l'ancienne collection Loverdos au Musée byzantin d'Athènes, du XVIe siècle[31], celle de l'église de la Vierge Portiani à Zefuria de Milos[32], une icône dans une collection privée en Suisse[33] et, enfin, celle de Nicosie, attribuée à Théodore Poulakis. Ces trois dernières œuvres sont datées du XVIIe siècle.

Le cycle de la vie de saint Jean de l'icône de Kastoria s'achève sur la bordure inférieure avec deux scènes distinctes, en raison probablement de l'espace disponible, l'Assomption (inscription : [...] στασις του ιω[άννη]) et la Mise au tombeau du saint (inscription : Β' ο ιω[άννης] ενταφιαζόμενος υπό τον μαθητόν), scènes qui figurent dans la majorité des cycles connus (fig. 6). Il convient toutefois de remarquer que l'icône de Kastoria combine deux types iconographiques du thème. En ce qui concerne la scène de l'Assomption, très endommagée, l'artiste adopte le canon traditionnel du saint inscrit dans une gloire portée par deux anges, à l'instar d'une série d'exemples de l'école crétoise, comme le feuillet du triptyque de la Galerie Tretiakov[34], les icônes de Stavronikita[35] et de Patmos, attribuées à Thomas Bathas[36], et le dessin, daté des XVe-XVIe siècles, du Musée byzantin d'Athènes[37].

26. N. Ševčenko, The Cave of the Apocalypse, dans *I. Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου. 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988). Πρακτικά. Διεθνές Συμπόσιο, Πάτμος 22-24 Σεπτεμβρίου 1988* (Διπτύχων Παράφυλλα 2), Athènes 1989, p. 169-180. E. Papatheofanous-Tsouri, Οι τοιχογραφίες του Σπηλαίου της Αποκάλυψης, dans *I. Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου*, *op. cit.*, p. 181-191.

27. N. Drandakis, Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή), dans *Σινά. Οι θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*, éd. K. Manafis, Athènes 1990, p. 127, fig. 80.

28. M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 19952, n° 64, p. 113, pl. 119.

29. M. Vasilaki, Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου, dans *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, éd. L. Bratzioti, Athènes 1994, p. 325-336, ici p. 326-329, pl. XXXII.

30. *Εικόνες της Κρητικής Σχολής: από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Hérakion 1993, n° 69, p. 420-421 (G. Sidorenko).

31. *Συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου*, calendrier de 2002 (Musée byzantin et chrétien d'Athènes), Athènes 2002, n° 2.

32. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Athènes 1985, n° 166, p. 166 (M. Acheimastou-Potamianou) ; E. Gerousi, *Μήλος. Τα χριστιανικά μνημεία του νησιού*, Athènes 1999, p. 31, fig. 37.

33. *Les icônes dans les collections suisses*, cat. exp., Genève 1968, n° 80.

34. *Εικόνες της Κρητικής Σχολής* (cité n. 30), n° 69, p. 420-421 (G. Sidorenko).

35. C. Patrinelis, A. Karakatsanis et M. Theocharis, *Stavronikita Monastery. History – Icons – Embroideries*, Athènes 1974, n° 26, p. 149, fig. 47.

36. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου* (cité n. 28), n° 64, p. 113, pl. 119.

37. M. Acheimastou-Potamianou, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, *ArchDelt* 42, 1987, B'1-Chroniques, p. 11, pl. 20b ; *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Athènes 2004, fig. 414.

Dans ces exemples, la Mise au tombeau est figurée par le corps de saint Jean déposé directement dans la terre, alors que sur l'icône de Kastoria, il est placé dans un sarcophage, suivant un canon connu du Réfectoire de la Grande Lavra (1535-1541), attribué à Théophane le Crétois, et de l'esonarthex (*litè*) du *katholikon* du monastère de Docheiariou (1568), attribué à Zorzis[38]. Cependant, dans ces deux derniers monuments, l'artiste évoque l'Assomption de Jean en le montrant non pas dans une gloire portée par deux anges mais se relevant de son tombeau. À notre connaissance, la combinaison de ces deux types iconographiques, comme dans l'icône de Kastoria, apparaît très rarement. Les seuls parallèles se trouvent sur le mur extérieur de la chapelle Saint-Jean-le-Théologien (1552), à la Vierge Mavriotissa de Kastoria[39] et sur une icône d'architrave de la première moitié du XVIII[e] siècle au monastère d'Iviron au Mont Athos[40].

La rareté des cycles hagiographiques de saint Jean le Théologien à l'époque byzantine et post-byzantine met en évidence l'importance du cycle peint de l'icône de Kastoria. Son étude révèle des épisodes presque uniques, comme les deux scènes de l'accusation à l'encontre de Prochore après le naufrage, et présente un intérêt particulier pour l'illustration de la première période du séjour de Jean à Éphèse, au service des bains de Romane. Ces images semblent suivre un modèle différent de la plupart des cycles en attribuant un rôle actif à Dioscoride qui demande au saint la résurrection de son fils. En revanche, les scènes dévolues à la présence du saint sur l'île de Patmos sont ici moins développées au regard des exemples détaillés des monastères de Dionysiou et de Patmos.

La diversité des canons iconographiques tient probablement à la diffusion limitée du cycle de saint Jean. L'inégalité des types choisis suggère que leur création ne dépend pas d'une tradition commune et que l'iconographie n'était pas fixée. Il faudrait donc nuancer le rôle des carnets de modèles (*anthivola*) et privilégier, dans le cas de l'icône de Kastoria, la création des cycles de saint Jean *ad hoc* à partir d'autres exemples d'illustrations hagiographiques et de sources textuelles.

La représentation de saint Jean le Théologien entouré de scènes de sa vie n'est pas indépendante de l'autre face de l'icône. Une affinité théologique semble s'instaurer entre saint Jean et les saints de l'autre face. Le prophète Élie[41], assis sur un rocher et tourné vers le corbeau qui lui apporte sa nourriture, est entouré de deux autres prophètes et de quatre apôtres (fig. 2). Hénoch[42] et Élisée[43] à mi-corps encadrent l'Hétimasie sur le bord supérieur

38. G. Millet, *Monuments de l'Athos*. 1, *Les peintures*, Paris 1927, pl. 142.2, 240.2.
39. G. Gounaris, *Η Παναγία Μαυριώτισσα της Καστοριάς*, Thessalonique 1987, fig. 48.
40. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Thessalonique 1997², n° 2.115, p. 180-181 (L. Toska).
41. *LCI* 1, col. 607-613 (E. Lucchesi Palli et L. Hoffscholte). *LCI* 7, col. 118-121 (J. Boberg).
42. *LCI* 1, col. 643-645 (N. Gray).
43. *LCI* 1, col. 614-618 (E. Lucchesi Palli et L. Hoffscholte). *LCI* 7, col. 141-142 (J. Boberg).

de l'icône. Sur les bordures latérales, les apôtres Luc et Marc à gauche et Matthieu et Jacques à droite, représentés debout et de trois quarts, convergent vers la figure centrale[44]. Jacques s'ajoute aux évangélistes en qualité de frère aîné de Jean, qui figure sur l'autre face de l'icône.

Le choix des saints n'est guère fortuit et relie les deux faces de l'icône. Hénoch a été élevé au ciel[45] comme Élie et Jean, tandis qu'Élisée, le disciple d'Élie, rappelle par sa présence l'Ascension d'Élie, qui figure au centre de l'icône. Le parallèle établi entre saint Jean le Théologien, d'une part, et Élie et Hénoch, d'autre part, s'appuie sur les sources qui précisent que tous les trois restent en vie jusqu'au moment de la Seconde Venue. Selon l'Apocalypse (11, 1-14), deux témoins qui n'ont jamais connu la mort, identifiés souvent à Élie et Hénoch, vont revenir sur terre avant le Jugement dernier, mais l'Antéchrist va les éliminer. Trois jours et demi après leur mort, ces deux témoins seront ressuscités et rejoindront le Seigneur pour la Seconde Venue. Leur représentation dans la scène de l'Apocalypse (11, 1-14) aux monastères athonites de Dionysiou (après 1553), de Xénophon (1632-1654) et de Xéropotamou (1783)[46] montre, de la meilleure façon qui soit, la relation sémantique entre les trois figures de l'icône de Kastoria. Leur présence acquiert alors une dimension eschatologique qui, avec les apôtres des deux bordures latérales de l'icône, justifie la présence de l'Hétimasie au centre de la partie supérieure. Les trois évangélistes se réfèrent dans leurs récits à la Seconde Venue et évoquent l'arrivée d'Élie[47]. La Transfiguration qui, selon Proclus de Constatninople, annonce la future transfiguration de notre nature et la Seconde Venue, rapproche Jacques et Élie, tous deux témoins da la Théophanie et justifie leur association dans une perspective eschatologique[48]. Par conséquent, le regroupement, sur les deux faces de l'icône, des prophètes et des apôtres avec saint Jean le Théologien, auteur de l'Apocalypse, confère à cette œuvre un caractère eschatologique. D'ailleurs, la relation entre saint Jean et Élie, et la cohérence entre les deux faces de l'icône de Kastoria, trouvent un écho dans l'association de saint Jean le Théologien écrivant son évangile et d'Élie, assis sur un rocher et tourné vers le corbeau qui lui apporte sa nourriture, dans une icône de l'église des Archanges à Sarajevo, datée du début du XVI[e] siècle[49].

44. Tsigaridas, La peinture à Kastoria (cité n. 2), p. 315-316, fig. 30-31.
45. Au sujet de l'ascension d'Hénoch, voir J. Daniélou, L'ascension d'Hénoch, *Irénikon* 28, 1955, p. 257-267. Nous citons la miniature des *Homélies liturgiques* de Grégoire de Nazianze de Paris, BnF gr. 510, fol. 32v (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI[e] au XIV[e] siècle*, Paris 1929, pl. XXII, http://gallica.bnf.fr), qui présente l'Assomption de saint Jean le Théologien, et celle du manuscrit Athos, Pantéléimon 6, fol. 152r (G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton NJ 1969, p. 134, fig. 163), où figure, d'une manière similaire, l'Ascension d'Hénoch.
46. P. Huber, *Η Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής*, Athènes 1995, p. 170-171, fig. 168 et 172; G. D. Tsimpoukis, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους*, Athènes 2013, p. 151-158, pl. 12. Au sujet de l'identification des deux témoins, voir surtout *ibid.*, p. 155-156.
47. À titre d'exemple, citons Mt 11, 14, Mt 17, 10-12, Mt 24, Mt 25, 31, Mc 13, Lc 21, Jc 5.
48. Proclus de Constantinople, *Homélies sur la Transfiguration*, 8, 2 (PG 65, col. 768).
49. S. Rakić, *Icons of Bosnia-Herzegovina (16[th]-19[th] Century)*, Belgrade 1998, n° 103, p. 198-199.

L'intérêt de l'icône de Kastoria est multiple. Outre son importance pour le cycle détaillé de saint Jean et le contenu théologique qui relie les saints des deux faces de l'icône, on note également une autre particularité intéressante. En effet, du point de vue stylistique, le modelé des visages et les proportions allongées des figures des scènes narratives nous permettent de dater la peinture de cette face de l'icône du début du XVIIe siècle[50]. Cette tendance stylistique caractérise plusieurs monuments peints de cette époque à Kastoria, comme l'église de la Vierge du Seigneur Apostolakis (1605/6)[51] et Saint-Démétrios tis Eleousis (1608/9)[52]. Issus du même atelier, ces deux exemples partagent des caractéristiques communes avec notre icône[53]. Reste encore à confirmer l'existence éventuelle d'une phase antérieure sous la peinture de saint Jean, étant donné que le choix des apôtres représentés sur les bords de l'image du prophète Élie[54], datant d'une époque antérieure au XVIIe siècle, dépend de la présence de l'image de saint Jean le Théologien sur l'autre face de l'icône. En tout état de cause, au sein d'un petit groupe d'icônes appelées composites[55], l'icône bilatérale de Kastoria se distingue par l'originalité de son iconographie et la finesse de son contenu théologique, qui offre un éloge subtil à saint Jean le Théologien, évangéliste et visionnaire.

50. Il faut noter que l'image centrale de saint Jean a été très probablement repeinte au siècle suivant, comme en témoignent la morphologie des lettres du texte évangélique ainsi que le dégagement partiel des repeints, autour du coude de sa main droite.

51. PAISIDOU, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα* (cité n. 5), p. 32, 40-41, 275-277 ; pl. 9b, 10a, 13 a-b, 43-46, 64b, 65.

52. *Ibid.*, p. 32, 41-42, 275-277 ; pl. 2b, 47-48.

53. Il importe de souligner que, dans les scènes de l'icône, le rendu des draperies à l'aide de lignes droites qui tombent verticalement et s'organisent en formes géométriques plates, présente toujours des affinités avec la manière des œuvres du XVIe siècle.

54. Nous rappelons que l'icône du prophète Élie qui remonte à l'époque tardo-comnène, a reçu son encadrement de prophètes et d'apôtres à une époque postérieure, lors de sa « rénovation », qui met en valeur et enrichit l'image centrale de nouvelles significations, voir TSIGARIDAS, La peinture à Kastoria (cité n. 2), p. 315-316, fig. 30-31.

55. VOCOTOPOULOS, Composite Icons (cité n. 16), p. 5-10.

ILLUMINATED LITURGICAL SCROLLS IN LATE MEDIEVAL GEORGIA THE GELATI *EILITARION**

Zaza SKHIRTLADZE

Numerous *eilitaria*, liturgical scrolls, have been preserved in the depositories of Georgia and the archives of monastic centers in the Christian East, but only a few are illuminated. Among the latter, K-657, in the Kutaisi State Historical–Ethnographic Museum, stands out for its lavish illuminations (fig. 1), but remains unexamined in the scholarly literature.

Georgian recensions of the Liturgy of St. James, based on the early liturgical tradition of Jerusalem, were used by the Georgian Church until the 10th century. The Constantinopolitan Liturgies of St. Basil the Great and St. John Chrysostom as well as the Liturgy of Presanctified Gifts (for Lent) were translated into Georgian at an early stage in the development of local liturgical practices, the surviving oldest copies dating to the 10th century.[1] Most of the Georgian liturgical texts of the Byzantine and post-Byzantine periods are written on long scrolls of narrow parchment or paper, with leaves tied together and rolled around a strip of wood with a round tip.[2]

* This article is a revised and expanded version of a paper presented with Tinatin Karkashadze at the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, August 2011.

** All illustrations are the author's.

1. K. KEKELIDZE, *Dzveli kartuli literaturis istoria* [History of Old Georgian literature], Tbilisi 1980, pp. 553–554. In the New Sinai collection of Georgian manuscripts were found, together with early copies of the Liturgy of St. James (Sin. Geo/N, MSS 33, 63, 65, 70, 79, 81, and 83), parchment and paper scrolls of the Liturgies of St. John Chrysostom and St. Basil the Great: Sin. Geo/N, MSS 1s, 5s, 6s, 9s, 10s (13th century), 7s (15th century), 8s (16th century). Also among them were the earliest copies of the Liturgies of St. James, St. John Chrysostom, and St. Basil the Great: Sin. Geo/N, MSS 54 and 66 (10th century). See Z. ALEKSIDZE et al., *The New Finds of Sinai: Catalogue of Georgian Manuscripts Discovered at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Athens 2005, pp. 286–287 (Sin. Geo/N, MS 54), p. 295 (Sin. Geo/N, MS 66), pp. 327–331 (scrolls).

2. For discussion of the codicological and artistic peculiarities of the illumination of Byzantine liturgical scrolls since the middle of the 20th century, see L. BRÉHIER, Les peintures du rouleau liturgique n°2 du monastère de Lavra, *Seminarium Kondakovianum* 11, 1940, pp. 1–19; A. GRABAR, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *DOP* 8, 1954, pp. 161–199; V. LIKHACHEVA, La décoration



It is well known that medieval liturgical scrolls express individuality in terms of illumination and decoration and feature images unrelated to the subjects of divine service. These scrolls frequently bear images of the authors of the liturgy, such as St. Basil the Great and St. John Chrysostom. Individual figures (or rows of figures) and decorative elements also appear on scrolls consisting of numerous compositions.[3] Georgian scrolls with figural or ornamental decoration (e.g., National Centre of Manuscripts, S-49880, 12th century, and A-922, 13th century) traditionally were similar to handwritten books in featuring a headpiece with a symbolic miniature, perhaps the portrait of the author of the liturgy, an image of the patron saint of the relevant church or monastery, or scenes from the Christological cycle.[4] The text is often supplemented by vegetable, anthropomorphic, or zoomorphic initials and ornate capital letters.

Fig. 1 – Gelati *eilitarion*, Kutaisi State Historical-Ethnographic Museum, K-657, mid-16th century

d'un rouleau liturgique byzantin de la Bibliothèque publique d'État de Leningrad, *CahArch* 23, 1974, pp. 121–124 (short article on the miniatures of the liturgical scroll deposited in the St. Petersburg Public Library); and V. Kepetzis, *Les rouleaux liturgiques byzantins illustrés (xie–xive s.) : relation entre texte et image*, thèse 3e cycle, Université Paris IV Sorbonne, 1980. As for the Georgian material, notes on two of them, National Centre of Manuscripts, MSS S-9880 and A-922, are found in L. Osepashvili, Tsm. Basili didis da tsm. Ioane okropiris Jamistsirvata gragnilebis tavfurtslis miniaturebi [Miniatures of the liturgical scrolls of St. Basil the Great and St. John Chrysostomos], *Literatura da Khelovneba* 1, 1999, pp. 122–148.

3. M. T. Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford 1996, p. 21.

4. Osepashvili, Tsm. Basili didis da tsm. Ioane okropiris Jamistsirvata gragnilebis tavfurtslis miniaturebi (cited in n. 2), p. 123.



Fig. 2 – Gelati monastery, general view from the southwest

K-657, a scroll initially kept in the Gelati monastery (fig. 2), differs appreciably from known Georgian and Byzantine examples, suggesting that its illumination must have been based on specimens of other (perhaps non-Georgian) origins. The Gelati *eilitarion* contains the Liturgies of St. Basil the Great and St. John Chrysostom. The text of the scroll has attracted attention since the end of the 19th century, but has never been published.[5] This may explain the discrepancies regarding its attribution as well as its dating, which ranges from the 11th to the 16th century.[6] The ecclesiastic and lay historical figures

5. N. Kondakov and D. Bakradze, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, Tbilisi 1890, p. 53; G. Tsereteli, *Полное собрание надписей на стенах и камнях и приписок к рукописям Гелатского монастыря*, Moscow 1891, pp. 38–58; K. Kekelidze, *Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение*, Tbilisi 1908, pp. 87, 99–106, 178; N. Kajaia, Gelaturi ilitarionisa da katalikozta samartlis datarighebisatvis [Towards the dating of the Gelati eilitarion and the law of catholicoi], *Mravaltavi: Proceedings of the National Centre of Manuscripts* 18, 1999, pp. 336–343.

6. Based on the paleography of the text and the artistic features of the miniatures, Kondakov and Bakradze attributed the Gelati *eilitarion* to the 12th–13th century. Kondakov and Bakradze, *Опись памятников древности* (cited in n. 5), p. 53. Tsereteli, *Полное собрание надписей* (cited in n. 5),

Fig. 3 – Gelati *eilitarion*, Synodikon of Orthodoxy and Diptych, Kutaisi State Historical-Ethnographic Museum, K-657, leaf 11

mentioned in the margins, or Diptych, of the Synodikon of Orthodoxy, on the eleventh leaf of the scroll, are of fundamental importance for determining the historical setting of its creation. The synodikon is an integral part of the text.[7] The amendment, in the same hand as the text, written in the old Georgian minuscule script *nuskhuri*, reads as follows (fig. 3):

> დიაკონმან დიფტიქაჲ: მალაქიასთჳს, წმიდისა პატრიაქისა ჩუენისა და ყოვლისა საქართველოსა კათოლიკოზისა, დიდისა მამათმთავრისა; იოანე წმიდისა პატრიაქისა, ანტიოქელ მამათმთავრისა; წმიდისა საბაჲ პატრიაქისა, ალექსანდრიელ მამათმთავრისა; გრიგოლისათჳს, წმიდისა პატრიაქისა კოსტანტინოსპოლელ მამათმთავრისა; ევდემოს, წმიდისა პატრიაქისა და ყოვლისა აფხაზეთისა კათოლიკოზისა, დიდისა მამათმთავრისა და იოანე, წმიდისა პატრიაქისა, იერუსალიმჱლ მამათმთავრისა. წმიდისათჳს მთავარებისკოპოზისა ჩუენისა და შემწირველისა ამისთჳს პატიოსანთა მსხუერპლთა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესთა. თეოდორე მონაზონისა და ხუცისა, პატიოსანთა მღდელთა, ქრისტეს მიერ დიაკონთა და ყოვლისა სამღრდელოსა მწყობრისათჳს, ცხორებისათჳს, სიმტკიცისა, მძლეობისა დამყარებისა. ღმრთივდაცულისა მეფისა ჩუენისა ლუარსაბ, აფხაზთა, ქართველთა, რანთა, კახთა, სომეხთა და შარვანელთა მეფისა; მშჳდობისათჳს ყოვლისა სოფლისა, კეთილად დგომისათჳს და დამტკიცებისა წმიდათა ღმრთისა ეკლესიათასა, გამოჴსნისათჳს ძმათა ჩუენთა ტყუჱქმნულთა, ქრისტესმოყუარეთა მჴედართა, გარემოს მდგომარისა ერისა და ყოველთა და ყოვლისა.

The deacon [made] the Diptych for: Malakia, our holy patriarch and catholicos of All Georgia, the great chief priest; John, the holy patriarch, the chief priest of Antioch; the holy patriarch Saba, the great chief priest of Alexandria; Gregory, the holy patriarch of Constantinople; Evdemon, the holy patriarch and catholicos of All Abkhazia, the great chief priest; John, the holy patriarch, the chief priest of Jerusalem. For our holy archbishop and sanctifier for this of the holy sacrifices of our Lord Jesus Christ. Theodore, the monk and the priest; the chaste priests, deacons in Christ, and all band of clergy, life, strength, steadfastness. Our God-protected king, Luarsab of the Abkhazs, Kartvels, Rans, Kakhetians, Armenians and Sharvanians; for the peace of the whole world, for well-being and strengthening of God's holy churches, for the rescue of our captives, Christ-loving warriors, the surrounding people and all.

---

attributes it to the 11th century. On the basis of the mention of the Georgian king Luarsab I (1527–1556) and actions of Georgian and foreign hierarchs in the 16th century, one of them being Evdemon I Chkhetidze, catholicos of Abkhazia, Kekelidze dates the scroll to 1543–1557. Kekelidze, *Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах* (cited in n. 5), pp. 99–106. Kajaia suggests 1557 (the first year of Evdemon I's prelateship) as the earliest date that this *kontakion* as well as the Law of the Catholicoi could have been created, with the latest being 1558 (the date of Luarsab's death). Kajaia, Gelaturi ilitarionisa da katalikozta samartlis datarighebisatvis (cited in n. 5), p. 342.

7. First published in Kajaia, Gelaturi ilitarionisa da katalikozta samartlis datarighebisatvis (cited in n. 5), p. 337.

Thus, mention is made in the Diptych to the great service performed by supreme authorities of both the Western and Eastern kingdoms as well as their participation in the creation of the celebratory liturgical scroll.

The creation of the Gelati *eilitarion* is generally linked to the mid-16th century adoption of the Law of the Catholicoi (1543–1549) by the Synod of the western Georgian Church.[8] The church council was held in 1555, following the conclusion of the Treaty of Amasya between Iran and the Ottoman Empire, resulting in the division of Georgia between their spheres of influence.[9] The council worked to reconcile church and secular rules and law based on the Great Nomocanon. At the same time, the resulting law is an original source, reflecting in many ways the situation in Georgian lands at the time.[10] The bishops of various districts of western Georgia signed off on the law.[11] As indicated above, Malakia, catholicos of Kartli (in eastern Georgia), and Evdemon I Chkhetidze, catholicos of Abkhazia (in western Georgia), who convened the church council and who had worked on the Law of the Catholicoi, are mentioned in the Diptych in the Gelati *eilitarion*. Thus, the names of the ecclesiastics mentioned in the Gelati *eilitarion* attest to its close association to the Law of the Catholicoi. The contribution of Evdemon to the compilation of the Law was no doubt outstanding.

In 1510, upon ascending the royal throne of Imereti (in western Georgia), King Bagrat III (1510–1565) set about energetically restoring that kingdom (fig. 4).[12] In the middle of the 16th century, owing to inroads by North Caucasian tribes—the Apsars, Abazes, and Circassians—and harassment by the Ottomans, the west Georgian catholicate was transferred from Bichvinta to Gelati. Hence, among other lay and ecclesiastical centers, the monastery at Gelati was given primary attention by authorities. According to a charter granted to the monastery in 1545, Bagrat, who refers to himself as the "second builder" of the church of St. George at Gelati, designated it as the burial place of the royal family, and with Evdemon I as catholicos,[13] established an "eternal agape" (i.e., commemoration)

8. Metropolitan Anania (Japaridze), *Sakartvelos saeklesio krebebi* [Church councils in Georgia], vol. 1, Tbilisi 2003, pp. 276–280 (study), pp. 281–284 (acts of the councils).

9. M. Svanidze, The Amasya Peace Treaty between the Ottoman Empire and Iran (June 1, 1555) and Georgia, *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences* 3:1, 2009, pp. 191–197.

10. Metropolitan Anania (Japaridze), *Sakartvelos saeklesio krebebi* (cited in n. 8), pp. 276–284.

11. Together with Evdemon, the signatories included Svimeon, the metropolitan of Kutaisi; Anton, archbishop of Gelati; the bishop of Chq'ondidi (unnamed); the metropolitan of Bedia (unnamed); the archbishop of Mokvi (unnamed); Philipe, metropolitan of Dranda; Kozma, bishop of Tsageri; Zakaria, archbishop of Khoni; Iovakim, bishop of Nikortsminda; and Kvirile, bishop of Tsaishi.

12. M. Rekhviashvili, *Imeretis samepo (1462–1810)* [Kingdom of Imereti], Tbilisi 1989, pp. 44–53.

13. B. Lominadze, *Kartuli peodaluri urtiertobis istoriidan* [From the history of Georgian feudal relationships], Tbilisi 1966, p. 186; R. Metreveli, ed., *Sakartvelos katolikos-patriarkebi* [Catholicos-patriarchs of Georgia], Tbilisi 2000, pp. 139–141.



Fig. 4 – Detail, King Bagrat III of Imereti, Gelati monastery, church of St. George

for himself and Queen Elene in the annual liturgy.[14] The main church of the monastery was repainted,[15] and through Evdemon's effort and patronage, the church of St. George was restored as the see of the catholicos.[16] Both the king and the catholicos made lavish donations to the church, including vessels and books as well as serfs and estates.[17]

14. Regarding this, Bagrat noted, "We appointed him (Evdemon) as a pastor for the hope and salvation of our souls, placing an *epigonation* on him, and making him serve the liturgy for us [. . .] and we have assigned liturgy to be served annually on the twelve Feast Days of the Lord, and starting on the Sunday of the Publican and the Pharisee, they shall completely serve the Great Feasts without any changes until Pascha and also serve the liturgy for twenty days during the Nativity Feasts, for twelve days during the Peter and Paul Feasts, and for ten days during the Dormition Feasts without fail." See Bagrat III's Deed of Donation to the Gelati Monastery, in *Kartuli samartlis dzeglebi* [Monuments of Old Georgia law], ed. I. Dolidze, 8 vols., Tbilisi 1965–1985, vol. 2, p. 184. See also S. Kakabadze, *Dasavlet sakartvelos saeklesio sabutebi* [Church documents of western Georgia], vol. 1, Tbilisi 1921, pp. 16–23.

15. R. Mepisashvili, *Архитектурный ансамбль Гелати*, Tbilisi 1966, p. 8; I. Mamaiashvili, *Gelatis monastris Gvtismshoblis tadzris XVI saukunis mkhxatvroba* [Sixteenth-century murals of the church of the Virgin at the Gelati monastery], PhD diss., Tbilisi State University, 2005. This is evidenced by the fresco inscription of the western vault: ქრისტეს მ(ი)ერ კურთხევ(ით)[ა] კ[უ]რთხ[ე]უ[ლი] აფხ(ა)ზ(ე)თისა კ(ა)თალიკ(ო)ზი ევდემონ [ადიდე ღ(მერთმა)ნ ორთ(ა)ვე შ(ი)ნა ცხ(ო)ვრ(ე)ბ(ა)]სა, რ(ამეთუ) მ(ა)ნ და(ა)ხატვ[ინა ტაძარი ესე], ა(მი)ნ ("Glorify Catholicos Evdemon of Abkhazia in both worlds through Christ's blessing, for he has painted this church, Amen"). Lominadze, *Gelati* (cited in n. 13), pp. 50–51; Mepisashvili, *Архитектурный ансамбль Гелати* (cited in n. 15), pp. 10–11.

16. Kakabadze, *Dasavlet sakartvelos saeklesio sabutebi* (cited in n. 14), p. 19; Lominadze, *Gelati* (cited in n. 13), pp. 21–22; Mepisashvili, *Архитектурный ансамбль Гелати* (cited in n. 15), p. 6; N. Chikhladze, *Mkhatvrul-stilisturi tendentsiebi gvianpeodaluri periodis kartul kedlis mkhatvrobashi: Gelatis tsm. Giorgis eklesiis XVI s. mokhatulobis magalitze* [Artistic-stylistic tendencies in late medieval Georgian wall painting: 16th-century murals of the church of St. George at the Gelati Monastery], PhD diss., Tbilisi Academy of Arts, 1993.

17. Chikhladze, *Mkhatvrul-stilisturi tendentsiebi* (cited in n. 16), pp. 184–190. After Evdemon's death in 1578, the painting of the church was completed by the king of Imereti, George II (1565–1583), who would be depicted on the church murals together with his second wife, Queen Tamar, and their young son, Alexander. This is confirmed by an inscription on the northern arch under the dome: ქრის[ტე, ადიდე ო]რთ(ა)ვე შ(ი)და ცხ(ო)რ(ე)ბ(ა)სა მ(ე)ფეთ მ(ე)ფე გ(იორგ)ი და დედოფალთა დედოფალი თამარ და მათი ძე ალ(ე)ქს(ა)ნდრე გ(ა)ნზარდე ღ(მერთ)ო, [ა(მი)ნ] ("Christ, glorify King of Kings George and Queen of Queens Tamar in both worlds, and raise their son, Alexander, Amen"). Lominadze, *Gelati* (cited in n. 13), pp. 50–51; Mepisashvili, *Архитектурный ансамбль Гелати* (cited in n. 15), p. 11. The donor portraits in the church of St. George at Gelati must have been made during the period 1578–1583 or before the death of King George II. In addition, the deceased king, Bagrat III, along with Queen Helen, and Catholicos Evdemon I are depicted together in the southern transept: ქრისტე, ადიდე ს(უ)ლითა მეფეთ მ(ე)ფე ბ(ა)გრ(ა)ტ და დედოფ(ა)ლთა დ[ე]დოფალ[ი ელ(ე)ნ]ე, რ(ამეთუ) ესე [არს განსასუენებელი ჩვენი,] რ(ომელი) მონ[ავს] ამ(ა)ს დავემკვ(ი)დრ[ოთ ჩვენ, ა(მი)ნ] ("Christ, spiritually glorify King of Kings Bagrat and Queen of Queens Helen, for this is the place of our repose, which we desire to inherit, Amen"). Lominadze, *Gelati* (cited in n. 13), pp. 50–51; Mepisashvili, *Архитектурный ансамбль Гелати* (cited in n. 15), p. 11. An inscription on the southern arch under the dome also speaks of Bagrat and Helen and their portraits. The images of the primary living donors—King George II, Queen Tamar, and Alexander—however, are grouped together in the northern transept. According to the accompanying inscription, King Bagrat had a son named Teimuraz, whereas the second son, lacking a surviving inscription, is presumed to have been Constantine, according to historical sources. Vakhushti Bagrationi, Aghtsera Sameposa Sakartvelosa [Description of the Kingdom of Georgia], in *Kartlis Tskhovreba* [Life of Kartli/Georgia], ed. S. Qaukhchishvili, vol. 4, Tbilisi 1973, p. 814.

The results of the patronage of Evdemon I—a person who "cared much for churches and the Scriptures" (fig. 5)[18]—are apparent in various churches and monasteries in western Georgia, including in the cathedrals of Bichvinta and Mokvi.[19] The especially venerated icon of the Bichvinta Virgin as well as the Gelati processional cross both received precious, metal revetments under his patronage.[20]



Fig. 5 – Catholicos Evdemon I, Gelati monastery, church of St. George

18. See the colophon of Kutaisi Historical–Ethnographical Museum, K-4, fol. 668r. E. Nikoladze, ed., *Kutaisis istoriul-ethnograpiuli muzeumis kartul khelnatserta aghtseriloba* [Description of Georgian manuscripts of Kutaisi Historical–Ethnographical Museum], vol. 1, Tbilisi 1953, p. 25.

19. L. Shervashidze, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии*, Tbilisi 1980, pp. 172–190; T. Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* [Corpus of Greek inscriptions of Georgia], Tbilisi 2004, p. 61; E. Taqaishvili, Arkeologiuri mogzauroba Samegreloshi [Archaeological survey in Samegrelo], *Dzveli Sakartvelo* 3, 1913–1914, p. 234.

20. B. Lominadze, Bichvintis khatis 1568 tslis tsartsera [Inscription of 1568 on the Bichvinta icon], *Masalebi sakartvelos*

Several manuscripts were produced at Evdemon's order,[21] and a number of original treatises and translations are attributed to him as well.[22] This provides the basis for investigating where and for which church the *eilitarion* was created. All evidence points toward this lavishly illuminated scroll having been produced for use in the Gelati monastery—namely, in the church of St. George, newly designated cathedral of the catholicos of western Georgia—along with other ecclesiastical items necessary for the liturgy. It was held there for centuries.

A Metaphrastic menologion, commissioned by Evdemon I during the same period, was included among items being assembled so ecclesiastical services could be held at the new patriarchal church in Gelati.[23] This collection containing five codices—Kutaisi Historical–Ethnographical Museum, K-1, K-2, K-4, K-5, and K-8—is mentioned in the document recording donations offered by Evdemon I to Gelati. Along with the chased icon of the Bichvinta Mother of God, were the following:

da kavkasiis istoriisatvis [Materials on the history of Georgia and the Caucasus] 33, 1960, pp. 99–102; T. SAQ'VARELIDZE, *XIV–XIX saukuneebis kartuli okromchedloba* [Georgian metalwork of the 14th–19th centuries], Tbilisi 1987, pp. 94–96; A. CKHARTISHVILI, *Mamne okromchedeli* [Goldsmith Mamne], Tbilisi 1978, pp. 89–96.

21. Among them are a collection of prayers and liturgical treatises as well as a Parakletike copied by Ioane Kobiashvili: National Centre of Manuscripts, A-49 and A-507; see *Kartul khelnatserta aghtseriloba: A koleksia* [Description of Georgian manuscripts: Collection A], vol. 1, part 1, Tbilisi 1974, pp. 132–133; *ibid.*, vol. 2, part 1, Tbilisi 2004, pp. 12–28. Another is the Metaphrastic menologion copied by Manoel Onakashvili in 1565: Kutaisi Historical–Ethnographical Museum, K-4; see NIKOLADZE, *Kutaisis istoriul-etnograpiuli muzeumis kartul khelnatserta aghtseriloba* (cited in n. 18), pp. 25–35. Another menologion contains, among other texts, the original treatise of Ephrem Mtsire, Commemoration of Symeon the Logothete and Narration about the Translation of these Sermons: Kutaisi Historical–Ethnographical Museum, K-5, fols. 576r–579v; see NIKOLADZE, *Kutaisis istoriul-etnograpiuli muzeumis kartul khelnatserta aghtseriloba* (cited in n. 18), p. 42.

22. These include the iambs *Works of St. John of Damascus*, the *Life of St. Theodore*, *Book of the Ten Greek Martyrs*, *Theology*, and several others. See L. MENABDE, *Dzveli kartuli mtserlobis kerebi* [Centres of Old Georgian literacy], vol. 1, pt. 2, Tbilisi 1962, pp. 539–540. There is some extant information that the grave of Catholicos Evdemon I was in the church of St. George. The text of his grave epitaph was transcribed by a Gelati monk in the 19th century and mentioned by Vakhushti Bagrationi: ქრისტე, განუსვენე სულსა მონისა შენისასა აფხაზეთის კათალიკოზს ევდემონ ჩხეტისძეს, და მე, დამარხულმან სამეფოთა შინა მეფეთასა, დავახატვინე საყდარი ესე და შევამკე ხატი ბიჭვინტისა ღმრთისმშობელი სახსენებლად სულისა ჩემისა, ამინ ("Christ, grant rest to the soul of Thy servant, Catholicos Evdemon Chkhetidze of Abkhazia, and I, being buried in the royal graves, have painted this church with icons and have adorned the Bichvinta icon of the Mother of God for the commemoration of my soul, Amen"). BAGRATIONI, Aghtsera Sameposa Sakartvelosa (cited in n. 17), p. 817. According to statements by Russian ambassadors, Evdemon's grave was located in the southern transept, near his donor portrait. M. POLIEVKTOV, ed., *Посольство стольника Толчанова и дьяка Иевлева в Имеретию в 1650–1652 гг.*, Tbilisi 1926, p. 75.

23. N. GOGUADZE, Metafrasuli krebulebis momgebelni—Afkhazetis katalikosebi Evdemon Chkhetidze da Eqvtime Saq'varelidze [Donors of the Metaphrastic menologia—Catholikoses of Abkhazeti Evdemon Chkhetidze and Eqvtime Saq'varelidze], *Mravaltavi, Proceedings of the Centre of Manuscripts* 10, 1983, pp. 163–164.

ერთი ოქროს ჯვარი მოთვალმარგალიტული; ერთი ბარძიმი ოქროსა მოთვალმარგალიტული; ერთი ოთხთავი ოქროთ მოჭედილი, მოთვალმარგალიტული; ერთი ოქროთ მოჭედილი ყავარჯენი; ერთი ოქროს ომფორი მომარგალიტული; ერთი ძველი ომფორი; ერთი ნახლის ბისონი; ერთი სხუა ბისონი, ოქროქსოვილი; ერთი საბეჭური, სირმით შეკერული, ოქროს ჯვარი აბია. ერთი ოლარი და ერთი ენქერი, სირმით შეკერული; ერთი სამკლავე, სირმით შეკერული, მომარგალიტული; ერთი სტიხარი; ხუთი მეტაფრასი წიგნი.

One golden cross embellished with gemstones and pearls; one golden chalice embellished with gemstones and pearls; one book of the Gospels with a golden chased cover embellished with gemstones and pearls; one bishop's staff covered with golden repoussé; one golden *omophorion* decorated with pearls; one old *omophorion*; a *sakkos* made of precious fabric; another *sakkos* with golden thread; one *epitrachelion* sewn with thick, golden thread [and] a golden cross stitched to it; one *orarion* and one *epigonation* sewn with thick, golden thread; one *epimanikion* sewn with thick, golden thread [and] adorned with pearls; one *sticharion*; five metaphrastic books.[24]

This process of supplying the church with necessities continued at an intensive pace under Evdemon's successor, Catholicos Ekvtime Saqvarelidze (1578–1606):

[ბიჭვინტის ღმრთისმშობლის ხატის] გვრგვნი ოქროსაჲ, მოთვალმარგალიტული; ომფორი მძიმედ მოთვალმარგალიტული; ბისონი სტავრისაჲ, ოქროს ღილებიანი; ოლარი სტავრისაჲ; ქამარი ოქროსაჲ; ენქერი სირმისაჲ, მძიმედ მოთვალმარგალიტული; ოქროდ ქსოილი სტიხარი; საბეჭური მომარგალიტული; ოქროს ხატი, მძიმედ მოთვალმარგალიტული, სამსჭუალი და ძელი არის შიდაჲ და პატიოსანი ნაწილები; მეორე ქამარი არის მარგალიტისაჲ; მეორე ბისონი არის შავის ატლასისაჲ, ოქრო ქსოილი, ვეცხლის თვლებიანი; კიდევე მესამე ბისონი არის ოქროქსოილი თეთრი, ცხრაჲ მარგალიტის ღილებიანი; მეოთხე ბისონი არის მრავალჯუარი, ჭავედისა, ოქროს ღილებიანი, მოთვალმარგალიტულთაჲ; მეექუსე ბისონი ხავედისა, მრავალჯუარი, ვეცხლის ღილებითაჲ; სტიხარი ოქროქსოილი; სამკლავე მრავალჯუარი, მომარგალიტული; ბარძიმი ბროლისაჲ, ოქროთ მოჭედილი; ერთი ფეშხუმი ოქროსა და ერთი ვეცხლისაჲ; ერთი კამარაჲ ოქროსა, მოთვალული; ლახვარი; კოვზი; ოდიკი დახატული; ღრუბელი; ერთი საზედაშე; ვეცხლის კორჩხალი; სამი ნახლის პერექელი; ერთი ოქროს კონდაკი, ოქროს მელნით დახატული, ოქროს ღერითაჲ; ერთი სხუაჲ კონდაკი დახატული; ერთი სხუაჲ ეტრატისაჲ კონდაკი; მეოთხე ყდითა შეკრული კონდაკი; ერთი ჟამნი; ერთი დავითნი; ერთი კურთხევანი; ერთი სანთლის ჯვარი მოჭედილი და ლამაზი მოჭრილი; ერთი პატიოსანი გულანი წიგნი, ლამაზად დახატული, სრულ ყოველის ფერითაჲ, უნაკლულო; ერთი სჯულისკანონი; ერთი ქართლის ცხორებაჲ, დახატული; ომფორის სკივრები; რვა ვეცხლის ბარქაში; ერთი ოქროს დოსტაქანი; ერთი ჩალხის სურაჲ დიდი; ერთი ვეცხლის საწერელი; სამი დიდი ორხაო, ერთი ბამბისა და ორი სხუა; ერთი ჯეჯიმი; ოცი საინი; ორი ქუაბი.

24. Deed of Donation of Catholicos Ekvtime Saq'varelidze to the Bichvinta Cathedral, in DOLIDZE, *Kartuli samartlis dzeglebi* (cited in n. 14), vol. 3, p. 386.



Fig. 6 – Communion of the Apostles and figures of Church Fathers, Gelati *eilitarion*, Kutaisi State Historical-Ethnographic Museum, K-657, leaf 2

The homogeneous compactness of the apostles in groups and the arrangement of the figures in vertical groups instead of horizontal rows, as in traditional layouts, are also noteworthy. Given the layout and format of the manuscript, the episode depicting the Divine Liturgy, traditionally presented in the form of a procession, is presented differently here. The arrangement of the apostles in two compact groups stresses the dogmatic meaning of the Eucharist rather than the narrative. This is also clearly seen in the central, large-sized altar, which takes the shape of a ciborium with vertically elongated arched spaces, as well as in the two figures of Christ depicted above. All of this emphasizes the verticality of the composition. The thin, proportionate figures in the composition lack weightiness. The draping of their garments, accomplished with quick, sparse strokes, does not distinguish the form of the body, thus stressing the figures' dematerialization. The semi-kneeling poses of the figures and the hems of their garments flapping hint at dynamism or movement. The face of each apostle is individualized, with discrete features, despite a certain resemblance. The emotion on their faces and their gestures and reverence toward Christ are quite fitting in expressing the essence of the scene.

As in the composition of the Eucharist, a large ornamental motif occupies the lower portion of the two registers featuring miniatures of the figures of the Church Fathers in blue and gold. The men are

presented in a frontal, static pose. Compared to the composition of the Eucharist, they are imbued with a much greater sense of monumentality. Their large size, frontal stance, and the volume of their clothing, without any sort of draping, visually project this quality. The relatively thin proportions of their longish faces render their expressions as one of reserve, making them appear almost pensive and slightly austere. The narrow eye openings, thin eyebrows, small, gaunt noses, and beard-covered lips are elaborately painted.

The layout of the Eucharist and Church Fathers miniatures is creative and homogenous, despite certain differences. They share the same style of execution, a harmonious and warm color palette of similar colors, as well as a backdrop divided into two sections, with the greater portion dominated by a neutral gold, which enhances the abstract nature of the images. There are also thick floral motifs in the background, among the inscriptions, and on the altar. The fashioning of the clothing reinforces the general decorative style. Due to the pattern and form of the fabric, the bishops' vestments exude a certain planar quality. Their draping is hinted at in very general and sparse terms. All of this heightens the static nature and abstraction of the figures. It is possible for this quality to have been somewhat softened through the adornment of other vestments, particularly through the ornamental decoration of hemlines, the arms of the *sakkos* (on the apostle Simon), and the *epimanikia*. With the majority of the miniatures having been damaged, it is impossible to discuss this in further detail.

The third, fourth, and fifth miniatures, on leaves 7, 10, and 12, respectively, depict two Church Fathers with closed books in one hand and the other raised in benediction. The bishops are clad in episcopal garments of the same pattern, with rhomboid and cruciform ornamental motifs, but different color patterns (figs. 7 and 8). The majority of the much-damaged Greek inscriptions on both sides of their halos are indecipherable. The only names that can be discerned are ὁ ἅγιος Κύριλλος, St. Cyril of Alexandria (the right figure on leaf 7); ὁ ἅγιος Κλήμεντος [sic], St. Clement, pope of Rome (left figure on leaf 12); and ὁ ἅγιος Βασί(λι)ος, St. Basil, bishop of Cesarea (right figure on leaf 12).

It is clear that on the one hand the illumination of the Gelati *eilitarion* is based on a centuries-old tradition of liturgical scroll design traceable to the art of the Byzantine world of the 10th and 11th centuries. On the other hand, by its compositional arrangement as well as its iconographic program, the liturgical scroll and its illumination stand out for its originality and reflect to some extent the local realities of its time.

The images of the authors of the liturgies in the *eilitarion* are followed by a miniature of the main part of the liturgy, the Communion. A representation of the Eucharist also occurs on the Jerusalem scroll (at the library of Greek Orthodox Patriarchate in Jerusalem, MS Stavrou 109).[32] Because of its significance, in the latter manuscript the image has been

32. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures (cited in n. 2), p. 174, fig. 10.

Fig. 7 – Unidentified bishop (left) and St. Cyril of Alexandria (right), Gelati *eilitarion*, Kutaisi State Historical-Ethnographic Museum, K-657, leaf 7

Fig. 8 – St. Clement Pope of Rome (left) and St. Basil the Bishop of Caesarea (right), Gelati *eilitarion*, Kutaisi State Historical-Ethnographic Museum, K-657, leaf 12

inserted amid the text of the liturgy, which surrounds it, unlike other images, which are relegated to the margins.

Only on one occasion are the images of the Church Fathers presented below a composition of the Eucharist in two registers. In other cases they are represented as independent compositions, in one register, on separate leaves. No compositional principle has been followed in distributing the images on the Gelati scroll: Miniatures formed of paired figures follow at different intervals. The three-register composition of leaf 2 is followed by the leaves without images 3, 4, 5, and 6. The next miniature with a pair of Church Fathers is on leaf 7, followed by the unillustrated leaves 8 and 9, then pairs of Church Fathers on leaves 10 and 12.

This compositional arrangement appears to have been based on semantic elements. The authors of the liturgy, St. Basil and St. John, were represented first, according to the tradition of placing the image of a liturgy's author at the top of the scroll. The layout of the miniature with the Eucharist and Church Fathers in two registers accompanied by Gospel verses directly echoes the program of sanctuary painting, where the Communion was often depicted in two rows, with the bishops below it.[33] Next to the numerous examples of this among Byzantine monuments, one might also consider Georgian murals from the 13th to the 17th century, such as those found at the church of St. Nicholas, Qintsvisi;[34] church of the Virgin, Akhtala;[35] church of the Virgin, Qintsvisi;[36] church of St. Sabas, Sap'ara;[37] church of St. George, Ubisi;[38] church of the Virgin, Likhne;[39] church of St. John the Baptist, Alvani;[40] church of the Dormition of the Virgin, Nekresi;[41] and church of the Archangels, Gremi.[42]

The decision to depict the Church Fathers below the Eucharist is obvious. Especially interesting about the Gelati scroll miniatures is the depiction of apostles clad in bishops' garments along with Church Fathers. Such an arrangement is not alien to the Georgian fine art tradition. Examples of Old and New Testament figures in depictions of the Divine Liturgy are known mainly from the late Middle Ages. In some instances, apostles were selected: Peter, Paul, Andrew (church of St. George, Ilemi),[43] Bartholomeos (church of St. Gregory the Illuminator, Ani);[44] church of St. George, Ilemi;[45] church of Sts. Kyriakos and Julita, Zarati),[46] Jacob (church of the Virgin, Bugeuli),[47] Philip (church of St. George, Ilemi; church of the Virgin, Bugeuli), Thomas (church of St. George, Ilemi; church of St. George, Koreti),[48] Thaddeus (church of the Virgin, Bugeuli; church of the Virgin, Pitareti),[49] Khrysimos (Samtavisi cathedral).[50]

33. G. Babić, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава, *Zbornik za Likovne Umetnosti* 2, 1966, pp. 9–31; S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, in *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, 1965*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1967, pp. 35–38; G. Babić and C. Walter, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 34, 1968, pp. 269–280; G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle, *Frühmittelalterliche Studien: Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforzchung der Universität Münster* 2, 1968, pp. 368–386; C. Walter, La place des évêques dans le décor des absides byzantines, *Revue de l'art* 24, 1976, pp. 81–89; R. Hamann-MacLean, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. biz zum frühen 14. Jahrhundert*. 2, *Grundlegung zu einer Geschichte der Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, pp. 137–139, 147–150; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, pp. 199–214; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et ses abords*, Paris 1991, pp. 151–154, 159–160, 252, 268–269; figs. 95–97, 99, 148–149; E. Konstantinidi, *Ο μελισμός: Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα και τον ευχαριστιακό Χριστό*, Athens 2008.

34. D. Gordeev, Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи, *Наукові записки. Праці науково-дослідної кафедри історії европейської культури* 3, Kharkov 1929, pp. 411–416; S. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoria* [History of Georgian art], Tbilisi 1971, pp. 270–274; M. Didebulidze, St. Nicholas in the 13th c. Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia, *Iconographica: Rivista di Iconografia Medievale e Moderna* 6, 2007, pp. 61–77.

35. A. Lidov, *Росписи Монастыря Ахтала: История, иконография, мастера / The Wall Paintings of Akhtala Monastery: History, Iconography, Masters*, Moscow 2014, 68–85 (with principal errors in the interpretation of the historical and stylistic backgrounds of the murals). For inscriptions, see Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), p. 246.

36. N. Simonishvili, *Qintsvisis ghmrtismshoblis eklesiis moxatuloba* [Murals of Qintsvisi church of the Virgin], PhD diss., Tbilisi State University, 1994, pp. 5–11.

37. G. Khutsishvili, *Saparis kedlis mokhatuloba* [Sapara wall paintings], Tbilisi 1988, pp. 38–42.

38. S. Amiranashvili, *Ubisi*, Tbilisi 1930, pp. 7–12; N. Burchuladze, *Uubisis monastris khatebi da kedlis mkhatvroba* [Icons and wall paintings of the Ubisi monastery], Tbilisi 2006, pp. 82–97, 104, 158.

39. Shervashidze, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии* (cited in n. 19), pp. 74–84.

40. Z. Skhirtladze, Patterns of Patronage in Sixteenth-Century Georgian Art, in *Festschrift for Anna Christidou*, Budapest (forthcoming); Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), pp. 317–318.

41. Skhirtladze, Patterns of Patronage in Sixteenth-Century Georgian Art (cited in n. 40); Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), pp. 331–332.

42. Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), pp. 319–320.

43. I. Khuskivadze, *Kartul eklesiata gviani shua saukuneebis "khalkhuri" mokhatulobani* [Late medieval "folk murals" of the Georgian churches], Tbilisi 2003, pp. 135–158.

44. D. Gordeev, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме), *Известия Кавказского Историко-археологического института в Тифлисе*, 1923, pp. 8–9; N. and M. Thierry, *L'église Saint-Grégoire de Tigran Honenc' à Ani* (1215), Paris 1993, pp. 22–23, where not all bishops are identified correctly, and the inscriptions on the scrolls are omitted.

45. Khuskivadze, *Kartul eklesiata gviani shua saukuneebis "khalkhuri"* (cited in n. 43), p. 144.

46. G. Bochoridze, *Imeretis istoriuli dzeglebi* [Historic monuments of Imereti], Tbilisi 1995, pp. 10–13.

47. Khuskivadze, *Kartul eklesiata gviani shua saukuneebis "khalkhuri"* (cited in n. 43), pp. 225–270.

48. *Ibid.*, pp. 159–198.

49. Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), p. 242–243.

50. G. Sokhashvili, *Samtavisi*, Tbilisi 1973, pp. 54–55, fig. 31. A Church Father or an apostle by the name of Khursime is not known in the sources. Supposedly, Khrisime (Khriso, in Georgian) must be pictured in Samtavisi. He is commemorated in the martyrdom of St. Sukia and those martyred with him. See Z. Machitadze, ed., *Lives of the Georgian Saints*, Platina CA 2006, p. 153. He was a disciple of the apostle Judas, but in another version of the apostle Thaddeus. Accordingly, Khursime/Khrisime must be one of the seventy apostles known for their missionary activities.

Certainly, the selection of the images of apostles and their insertion among the illustrations of the Gelati *eilitarion* were dictated by certain considerations. According to ecclesiastical tradition, the apostles Andrew and Symeon preached in southern and western Georgia.[51] Then Andrew crossed into the region of the Scythians, while Symeon remained in Abkhazia (in western Georgia) to convert the heathens, who stoned him to death. According to Epiphanius of Constantinople, St. Symeon is buried in Nicopsia,[52] which accords with the evidence of the *Kartlis Tskhovreba* (Georgian Chronicle) and Georgian ecclesiastical tradition.[53] Subsequently, a monastery was founded over the grave of St. Symeon. The cave of the saint survives at the 19th-century monastery of New Athos in Abkhazia.[54] It is one of the most venerated shrines in Georgia. St. Matthias is also connected to Georgia through his missionary activity. According to tradition, he preached in Pontic Ethiopia (present-day western Georgia) and Macedonia.[55] Views differ on his death and place of burial. According to one version, he died in Colchis and is buried at Gonio, near modern Batumi.[56]

It is obvious that the local missionary activities of the apostles played a role in the choice of illustrations on the Gelati *eilitarion*. As decoration for a liturgical scroll created by commission of the prelate of the western Georgian Church, those selected would appear to be quite natural. Similarly it is not without reason that the image of St. Symeon Canaanite adorns the Bichvinta icon of the Virgin commissioned by Evdemon I,[57] as well as on the fresco of the chapel of Bichvinta cathedral, painted by Evdemon I's order. St. Andrew and St. Symeon are depicted in the latter.[58]

51. Metropolitan Anania (Japaridze), *Sakartvelos samotsikulo eklesiis istoria* [The history of the Apostolic Church of Georgia], Tbilisi 2009, p. 38; J. Gamakharia, *Afkhazeti da martlmadidebloba* [Abkhazeti and the Christian Orthodoxy], Tbilisi 2005, pp. 27–38; J. Gamakharia, T. Beradze, and T. Gvantseladze, eds., *Narkvevebi sakartvelos istoriidan: Abkhazeti* [Essays in the history of Georgia: Afkhazeti], Tbilisi 2007, p. 76; E. Bubulashvili, *Holy Relics of the Church of Georgia*, Tbilisi 2011, pp. 139–158.

52. Bubulashvili, *Holy Relics of the Church of Georgia* (cited in n. 51), pp. 152–153.

53. S. Qaukhchishvili, ed., *Kartlis Tskhovreba* [Life of Kartli/Georgia], vol. 1, Tbilisi 1955, pp. 38, 42–43; Metropolitan Anania (Japaridze), *Saqartvelos samotsikulo eklesiis istoria* (cited in n. 51), p. 121.

54. Bubulashvili, *Holy Relics of the Church of Georgia* (cited in n. 51), p. 153.

55. On the missionary activities of St. Andrew and St. Matthias narrated in the Life of St. Nino, compiled by the monk Arseni in the beginning of the 12th century, see I. Abuladze, ed., *Dzveli kartuli agiograpiuli literaturis dzeglebi* [Monuments of Old Georgian hagiographic literature], vol. 3, Tbilisi 1971, p. 9.

56. E. Gabidzashvili, M. Mamatsashvili, and A. Ghambashidze, *Sakartvelos martmadidebeli eklesiis entsiklopediuri leksikoni* [Encyclopedic dictionary of the Georgian Orthodox Church], Tbilisi 2007, p. 561.

57. Lominadze, Bichvintis khatis 1568 tslis tsartsare (cited in n. 20), pp. 99–102; Saq'varelidze, *xiv–xix saukuneebis kartuli okromchedloba* (cited in n. 20), pp. 94–96; S. Kapanadze, ed., *Sakartvelos kulturuli memkividreoba: Apkhazeti* [Cultural heritage of Georgia: Apkhazeti], Tbilisi 2007, pp. 50–51.

58. Shervashidze, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии* (cited in n. 19), pp. 176, 183, fig. 46, pl. xliii; Qaukhchishvili, *Sakartvelos berdznuli tsartserebis korpusi* (cited in n. 19), p. 62. The murals executed by the Greek painter Paraskeui are dated to the prelateship of Catholicos Evdemon I, i.e., 1557–1578.

A focus on the roots of early Christianity is common in Georgian ecclesiastical literature and in the visual arts. It is manifested to varying degrees of intensity in different epochs according to prevailing objectives. The second half of the 10th century to the first half of the 13th century—a time of political consolidation and cultural development for Georgia—is significant. This is when local saints were represented alongside images of St. Nino and cycles depicting the country's conversion to Christianity,[59] as well as with images of certain members of the group of Syrian missionaries and cycles from their lives,[60] in large mural decorations in Georgia and in Georgian monastic centers abroad. This trend became especially prominent during the late Middle Ages. The comparative multitude of images of saints belonging to the Georgian Church is distinct among local visual arts of the late medieval period, namely, during the 16th through the 18th centuries because of Georgia's situation at that time. Subsequent to the fall of Byzantium, Georgia remained isolated and surrounded by enemies. One of the defining preconditions for the primary course of deliverance was an attempt to strengthen and reconnect with ancient Christian roots. This must have been one reason for the compilation of hagiographical collections (of the menologion type) consolidating the lives of Georgian saints at the close of the 17th century.[61] Some of them have been richly illuminated, bringing together several images of local saints.

The array of monuments featuring wall painting and icon painting significantly increased during this time, with programs uniting images of the saints of the Georgian Church with saints common to the Orthodox Church. It is remarkable that the images of the apostles connected to the expansion of Christianity in Georgia do not appear to have designated forms in these monuments. The images of St. Andrew, St. Simon, and St. Thaddeus are traditionally represented in the sanctuary murals among the row of other apostles. Thus, the iconography of the Gelati *eilitarion* and the ossuary at Bichvinta cathedral is remarkable

59. Z. Skhirtladze, Tsminda Nino da dzveli kartuli sakhviti khelovneba [Saint Nino and Old Georgian visual art], in *Tsminda Nino* [Saint Nino], ed. R. Siradze, Tbilisi 2008, pp. 330–351; see also, A. Eastmond, *Royal Imagery in the Medieval Georgia*, University Park PA 1998, pp. 119–121.

60. G. Abramishvili, *Davit garejelis tsikli kartul kedlis mkhatvrobashi* [The cycle of David Garejeli in Georgian mural painting], Tbilisi 1972; A. Eastmond and Z. Skhirtladze, Udabno Monastery in Georgia: Innovation, Conservation and the Reinterpretation of Medieval Art, *Iconographica: Rivista di Iconografia Medievale e Moderna* 7, 2008, pp. 23–43.

61. E. Metreveli, Kartuli agiograpiis krebuli da misi shemdgeneli [Collection of Georgian hagiography and its compiler], *Proceedings of Tbilisi Pedagogical Institute* 8, 1950, pp. 415, 419–420. The following belong to this group of manuscripts: National Centre of Manuscripts: A-160 (1699), H-1557 (1713), A-130 (1713), A-170 (1733), H-1672 (1740); Depository of Manuscripts of the St. Petersburg Department of the Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences: MS E-12 (18th–19th c.). See *Kartul khelnatserta aghtseriloba: A koleqtsia* [Description of Georgian manuscripts: Collection A], vol. 1^2, Tbilisi 1976, pp. 137–145, 227–229, 258–266; *ibid.*, Collection H, vol. 4, Tbilisi 1950, pp. 101–105; R. Orbeli, *Грузинские рукописи Института востоковедения АН СССР*, Moscow – Leningrad 1956, pp. 94–95.

in this regard, highlighting a desire of the western Georgian hierarch at the time to stress the ancient roots of the Georgian Church by precisely pointing to the missionary achievements of the apostles in the region.

The time-honored tradition of the illumination of liturgical scrolls was taken into consideration when adorning the Gelati *eilitarion*, a tradition forged during the 10th/11th centuries of the Byzantine world, but at the same time, the liturgical scroll and its artwork, created by the order of Catholicos Evdemon I, is entirely original with respect to its compositional layout and iconographic program. As to the *eilitarion*'s program and style, its miniatures in many respects reflect trends in post-Byzantine fine art. The scroll was commissioned by the catholicos of western Georgia presumably for his newly established cathedral. Accordingly, special care was taken in regard to its artistic merits.

The miniatures adorning the Gelati *eilitarion* are of a rich and festive character. Color is used as a principle means of expression in composing the compositions, and rather heavy accents created through this means, whether through distribution in the background—a clash of blue and gold or in some cases of green and gold—or the addition of a vibrant red.

The monumental character of the images as well as the affinity of the program and the decoration scheme to church sanctuary murals make it possible to surmise that the scroll's painter must have also been trained in wall painting. Such a supposition is further established by the similarity in manner and form in the execution of the composition between the miniatures and the frescoes of the Gelati church of St. George. The resemblance is primarily seen in the figures, in their proportions and forms, echoing the general stylistic tendencies of post-Byzantine art. Both the church murals and the scroll miniatures share such common stylistic features of the period as the sober character of the drapery and the diminutive rendering of the forms, namely, the unnaturally drawn proportions, strongly refined drawing occasionally verging on manerism, and the somewhat sketchy, unconvincing character of spatial elaboration. The figures with small heads and elongated bodies, as well as the mannered representation of movement, as in the composition of the Eucharist, have features found in contemporaneous monuments of the Christian Orthodox world.

The liturgical scroll from the Gelati monastery is part of the extensive, active patronage that distinguished catholicos Evdemon I from the ecclesiastical and lay figures of his era. At the same time, by its artistic design, the scroll is significant from the standpoint of the study of manuscript illumination of the late medieval Christian East.

ILLUMINATIONS OF BIBLE ODES IN THE SIMONOV PSALTER OF NOVGOROD, MOSCOW, STATE HISTORICAL MUSEUM, CHLUD. 3, AND THE BYZANTINE TRADITION*

Engelina Smirnova

The Simonov Psalter, Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3, is an outstanding illuminated manuscript from Novgorod. At one point, it was dated to the 13th–14th centuries,[1] then thought to be a late 13th-century production,[2] but has recently received a well-substantiated dating to the second quarter of the 14th century.[3] In addition to paleographic evidence, this dating is based on the exceptional similarity between the teratological ornamentation (i.e., interlace inhabited by monstrous animal, human, and hybrid heads and figures) of the Simonov Psalter manuscript and those of the so-called Kyr Konstantinovich Psalter (Princess Marina Psalter, State Historical Museum, Syn. 235), which was produced before 1343.

* Catherine Jolivet-Lévy has done so much for the study of the culture of the Byzantine provinces. In honor of her, this article addresses the relationship between metropolitan art and that of the Russian periphery.

1. Arkhimandrit Amfilokhij, О славянской Псалтири XIII–XIV в. библиотеки А. И. Хлудова, in *Древности. Труды Московского археологического общества* 3:1, 1870, pp. 1–28. For the history of the manuscript and bibliography, see the entries in the exhibition catalogues at the Louvre and at the Tretyakov Gallery and the Russian Museum: J. Durand, D. Giovannoni, and I. Rapti, eds., *Sainte Russie. L'art russe ancien des origines à Pierre le Grand*, exh. cat., Paris 2010, no. 104, and E. N. Petrova and I. D. Solovieva, eds., *Святая Русь*, St. Petersburg 2011, p. 440.

2. Arkhimandrit Amfilokhij, *Древле-славянская Псалтирь Симоновская до 1280 года*, Moscow 1881; M. V. Ščepkina et al., Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея, ч. 1, Русские рукописи, *Археографический ежегодник за 1964 год*, Moscow 1965, pp. 163–165; *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР, XI–XIII вв.*, Moscow 1984, no. 384, pp. 318–319.

3. A. A. Turilov, Об одной группе каллиграфических рукописей первой половины–середины XIV в. (к вопросу о датировке Симоновской Псалтири), *Искусство рукописной книги: Византия. Древняя Русь. Тезисы докладов международной конференции. Москва, 17–19 ноября 1998 г.*, St. Petersburg 1998, pp. 36–37.

The Simonov Psalter is named after Simon, who commissioned the psalter and is mentioned in one of the scribal records (fol. 98v). The Apostle Simon, patron saint of the donor, is portrayed in a Deesis miniature (fol. 248v). The manuscript has dozens of ornamental compositions and narrative miniatures amid the text and in the margins. This reflects a conflation of the traditions of aristocratic and monastic psalters, the two conventional Byzantine types.

To date, the decoration of the Simonov Psalter has not been adequately studied from an art-historical perspective. Of those thus far, Olga S. Popova's studies, focusing primarily on the first full-page miniature, stand out in their analysis of style.[4] Alexander S. Preobrazhensky has examined the miniatures from the perspective of the patron.[5] Meanwhile, I have suggested correlations between the miniature ornament in the Kyr Konstantinovich Psalter and that in the Simonov Psalter.[6]

The artistic program of the Simonov Psalter is of particular importance because it was created without regard to mainstream Palaeologan art, which reached Novgorod in the second quarter of the 14th century, as demonstrated by the 1337 Enthroned Savior icon commissioned by Archbishop Moisei of Novgorod (in the Cathedral of the Annunciation, Kremlin, Moscow)[7] and the 1341 icon with the Twelve Great Feasts from the St. Sophia Cathedral (in the Novgorod Museum).[8] At the same time, the Simonov Psalter miniatures are not the product of an archaic or vanishing tradition, but represent a phenomenon rich in content, with strong iconographic accents and singular stylistic solutions that renewed and revised the artistic traditions of the preceding period.

The focus here is on the illustrations to the biblical Odes, which follow the Psalms. The content of the eight odes presents the responses of Old Testament figures to biblical events. The last two odes are dedicated to the Theotokos and the Nativity of St. John the Baptist, constituting a transition, as it were, to the New Testament. These illustrations were executed along the lines of the Byzantine iconographic tradition that has come down to us in psalters,[9]

4. O. Popova, *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle*, Leningrad 1975, p. 48, figs. 26–29; Eadem, *Византийские и древнерусские миниатюры / Byzantine and Old Russian Miniatures*, Moscow 2003, pp. 184–204.

5. A. S. Preobraženskij, *Ктиторские портреты средневековой Руси, XI–начало XVI века*, Moscow 2012, p. 285.

6. E. S. Smirnova, Тератологический орнамент в русских рукописях первой половины XIV в. Некоторые наблюдения, in *Анфологион. Власть, общество, культура в славянском мире в Средние века* (Славяне и их соседи 12), Moscow 2008, p. 383–392, at pp. 385–388.

7. Eadem, Новгородская икона 1337 года «Спас на престоле» в Благовещенском соборе и её история, in *Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники*, Moscow 2009, pp. 184–205.

8. *Иконы Великого Новгорода XI–начала XVI веков / Novgorod The Great Icons of 11–Early 16th Century*, Moscow 2008, nos. 7–9 (p. 130–152).

9. A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

but also in the illustrations of the Octateuchs,[10] the books of the prophets,[11] patristic writings (e.g., the homilies of Gregory of Nazianzus), and menologia. The relevant miniatures of the Simonov Psalter have remained little studied, unlike Byzantine illustrations to Odes, which have been discussed in several studies on illuminated psalters.

The illustrations of the Simonov Psalter are the work of several artists. From a stylistic perspective, they carried on the tradition of local 13th-century art except for the Appearance of Christ to the Holy Women (fol. 1). Two masters shared the task of illustrating the odes. One of them has a freer drawing style and uses flowing, wavy outlines and diagonal rhythms in his compositions, which were executed in thin layers of translucent paint reminiscent of watercolor. His hand can be recognized in the illustrations to the First and Second Odes of Moses, the Fourth Ode of Habakkuk, the Fifth Ode of Isaiah, and the Seventh Ode and the Eighth Ode of the prophet Daniel and the Three Holy Youths. Among the miniatures by the second artist of the odes, attention is focused on the illustration to the Sixth Ode, Prayer of Jonah. These relatively static compositions are characterized by dense and intense colors.

Despite individual differences in stylistic respects, both artists drew on various earlier Byzantine iconographic sources. The stylistically archaic Russian miniatures of the Simonov Psalter are of special interest because they invoke prototypes from the Macedonian Renaissance and the 11th century. The models were rendered in a distinctly local manner, with the illustrators altering the basic source dramatically, and in the process, imparting new meanings to the compositions. Five illustrations are representative of this interpretation.

The First Ode of Moses (fol. 270v) describes how the Israelites crossed the Red Sea to escape Pharaoh's army (Exodus 14:15–31, 15:1–19) (fig. 1a). As in other instances in the Simonov Psalter, the miniature precedes the text of the ode. The Israelites are shown after the sea has closed behind them, drowning the Egyptian army. Moses is positioned at the center of the group, holding his staff above the water, where the figures of the drowned Egyptian soldiers are sketched in thin outlines. On the left, an angel holds a piece of cloth configuring the cloud that led the Hebrews during their flight. Inscriptions in brown convey the major elements of the story:

ВОЖАШЕ Я ВЪ Д(е)НЬ ОБЛАКОМЬ ("He guided them with a cloud by day")

МОРЕ ЧЕРМЬНОЕ ("The Red Sea")

С[ы]НОВЕ ЖЕ ИЗ(раи)ЛЕВИ ПРОИДОША ПОСОУХУ ("The sons of Israel went on dry ground")

10. J. Lowden, *The Octateuchs: A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park PA 1992.

11. Idem, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park PA – London 1988.



a



b

Fig. 1 – The Crossing of the Red Sea, First Ode of Moses

a) Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3 (Simonov Psalter), fol. 270v, second quarter of the 14th century (photo: courtesy of the State Historical Museum, Moscow)

b) Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139 (Paris Psalter), fol. 419v, 10th century (after CUTLER and SPIESER, *Byzance médiévale, 700–1204*, pl. 115)

In its basic elements, this composition recalls the miniature of the 10th-century Paris Psalter, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139, fol. 419v. (fig. 1b)[12] The upper register of the latter shows the Israelites, among them Moses in the foreground with his staff held pointing in the direction of Pharaoh's army perishing in the waves. In the upper left corner are two personifications identified by the inscriptions ΝΥΞ ("Night"), holding a broad piece of cloth, and ΕΡΗΜΟΣ ("Desert"). Below, in the sea, are two more allegorical figures: ΒΥΘΟΣ ("Sea Bottom") and ΕΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑΣΗ ("Red Sea").

A simplified version of the iconography of the Paris Psalter was reproduced in 12th-century Byzantine Octateuchs: Vat. gr. 147, fol. 89v;[13] Vat. gr. 746, fol. 192v;[14] the lost Smyrna Octateuch, fol. 81v;[15] and that from the Topkapı collection in Istanbul.[16] In some cases, the Byzantine tradition also includes additional episodes, in particular, the Dance of Miriam and the Hebrew Women, which conveys the jubilation of the rescued people. The figure of Miriam had previously appeared in the 9th-century Greek psalter Moscow, State Historical Museum, Chlud. 129d,[17] and many other cycles.[18] The number of episodes in the illustrations for the Crossing of the Red Sea began to increase in 13th- and 14th-century manuscripts, as for example in the 13th-century Hamilton Psalter, Kupferstichkabinett, cod. 78 A 9, fol. 243v, in Berlin.[19] The First Ode of Moses received an exceptionally detailed treatment in three full-page compositions of the Slavonic Tomić Psalter, Moscow, State Historical Museum, cod. muz. 2752, dated circa 1360–1363: the first page shows the Israelites with Moses (fol. 248v), the facing page depicts Pharaoh's army perishing in the waves (fol. 249r), and the following two pages feature the Dance of Miriam (fols. 249v–250r).[20] The 1397 Kiev Psalter, Russian National Library at St. Petersburg, OLDP F 6, has two illustrations: the Crossing of the Red Sea and the Dance of Miriam.[21]

12. See A. CUTLER and J.-M. SPIESER, *Byzance médiévale, 700–1204*, Paris 1996, pl. 115. In the Vatican Bible, the Leo Bible, a scene of Pharaoh talking to the Israelites was added to the miniature. S. DUFRENNE and P. CANART, eds., *Die Bibel des Patricius Leo. Reg. gr. I B* (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi iussu Ioannis Pauli PP II consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae 75), Zürich 1988, fol. 46v.

13. LOWDEN, *The Octateuchs* (cited in n. 10), fig. 133.

14. *Ibid.*, fig. 136.

15. *Ibid.*, fig. 134.

16. *Ibid.*, fig. 135.

17. M. V. ŠČEPKINA, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века*, Moscow 1977, fol. 148v.

18. For instance, in the Octateuchs Vat. gr. 747, fol. 90v, and Vat. gr. 746, fol. 194v. LOWDEN, *The Octateuchs* (cited in n. 10), pp. 11–15, 26–28; A. DŽUROVA, *Томичов Псалтир*, Sofia 1990, vol. 1, pp. 188, 192.

19. *Ibid.*, vol. 1, p. 181. Cf. C. HAVICE, Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter, *Jahrbuch der Berliner Museen* 26, 1984, pp. 79–142.

20. DŽUROVA, Томичов Псалтир (cited in n. 18), vol. 2, fols. 248v–250r.

21. G. I. VZDORNOV, *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F 6)*, Moscow 1978, fols. 205v, 206r. For the Kiev Psalter, see also H. EVANS, ed., *Byzantium: Faith and Power*, exh. cat., New York – New Haven – London 2004, no. 161, and DURAND, GIOVANNONI, and RAPTI, *Sainte Russie* (cited in n. 1), no. 159.

Meanwhile, the Simonov Psalter miniature is just as terse and compact as its Byzantine parallels of the 9th through 11th centuries and reproduces their basic elements. Certain features in the Novgorod miniature, however, reveal that the painter has consciously revisited his model. Here a single composition simultaneously depicts the completion of the Crossing of the Red Sea and the jubilation of the Israelites, expressed through their raised hands and playing of pipes, emitting sound depicted in the form of black strokes. A woman to the left, apparently Miriam, plays timbrels, in accordance with Exodus 15:20. Aaron is shown to Miriam's right. The gestures of the figures on the right and the outline of the bent pipe are noteworthy in that these motifs create a rhythmic movement back toward the left, thus "wrapping up," or unifying the composition, as it were.

The rather unusual representation of the angel holding the fluttering piece of cloth at the left recalls the representation of Nyx in the 10th-century Paris Psalter. In the Novgorod manuscript, the inscription obviously illustrates the text of Exodus 14:19–20, discussing the angel of God who accompanied the people of Israel and the column of cloud and fire that left the Egyptians in darkness but provided the Israelites nightlight. Thus, the Novgorod Psalter retained the old compositional scheme but added new touches to its semantics.

The Second Ode of Moses (fol. 272r) refers to Deuteronomy 32:1–43 (fig. 2a). In the passages, Moses receives the Tablets of the Law and addresses the sons of Israel, describing God's mercy for them, rebuking them for having abandoned the faith, and predicting punishment for those who forsake God and worship other gods.[22]

In the Simonov Psalter, the group of Israelites is shown against a mountain with a big cave. In the foreground, an elder with a nimbus, resembling Aaron, is to the left, and on the right, a woman recalling Miriam from the illustration for the First Ode pulls an adolescent boy toward her. The Israelites are seated, and the group on the whole is frontally oriented, but with individual figures slightly turned left, toward Aaron, who presses his hand to his chest. To the far right, Moses receives the Tablets of the Law from the hand of God in heaven while looking back over his right shoulder toward the Israelites, away from the divine appearance. An inscription next to him reads МОИСИ ("Moses"). The text on the tablets received by Moses, is badly damaged, with only the first word, which appears to read УБО ("Oubo"), discernible. To the left of the group, a seated, dark gray winged demon holds on to a tree with broken branches and red flowers. The inscription above it to the left reads, ПОУСТЫНИ ПРОЦВЕТЕ ЯКО КРИНЪ ("The desert blossomed like a lily").

22. For the story and its varied illustrations, see R. STICHEL, Ein Ausspruch des Heraklit gegen das Opferwesen in einer byzantinischen Illustration zum letzten Lied des Mose (Deut 32, 1–43), in *Kult, Konflikt und Versöhnung: Beiträge zur kultischen Sühne in religiösen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen des antiken Mittelmeerraums*, ed. R. Albertz (Alter Orient und Altes Testament 285), Münster 2001, pp. 287–319; IDEM, Загадочная миниатюра Мюнхенской сербской Псалтири, *Древнерусское искусство, Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь*. St. Petersburg 2004, pp. 319–335.

Byzantine illustrations for the Second Ode of Moses often show Moses preaching and denouncing the sins of the people of Israel, as in the 12th-century psalter Vat. gr. 1927.[23] Some others, for example, the Serbian Psalter of the second half of the 14th century, Munich, Bavarian State Library, cod. slav. 4, feature different scenes.[24] In other 14th-century manuscripts, the representations are succinct, such as the full-length Moses praying in the Tomić Psalter.[25] The relevant Deuteronomy text gets the most adequate illustrative rendition in the 12th-century psalter Athos, Vatopedi, cod. 760, fol. 270r,[26] which shows Moses preaching on the mountaintop and the Israelites listening to him below.

The Simonov Psalter's illustration conflates two completely different iconographical traditions. One tradition is represented by a miniature in the Walters Art Museum, Baltimore, W 530 b, that was part of the Athos, Vatopedi, cod. 761.[27] It shows Moses receiving the Tablets of the Law and preaching to the Israelites. In Byzantine art, these motifs are represented in two distinct scenes within one composition, illustrating Psalm 76 (77):12–20.[28] The other tradition is exemplified by miniatures in the Paris Psalter, fol. 422v (fig. 2b),[29] the Leo Bible, Vat. gr. 1, fol. 155v,[30] and a number of later illustrations.[31] In these illuminations, Moses is represented receiving the Tablets of the Law and praying. Characteristically, the Israelites are positioned in front of a mountain, apparently, Mount Sinai, which in the Paris Psalter is personified by the allegorical figure identified by the inscription ΟΡΟϹ ϹΙΝΑ, seated in the foreground with his back to the viewer and holding on to a crooked tree. In the Leo Bible, the same figure is shown without inscription.

On the left part of the Simonov Psalter scene, the figure grasping the tree, half of it dry and broken and the other half blossoming, is far from the middle Byzantine allegories

23. E. T. DE WALD, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. 3, *Psalms and Odes*, pt. 1: *Vaticanus graecus 1927*, Princeton – London – The Hague 1941, pp. 44–46, pl. 47.
24. *Der Serbische Psalter: Faksimile – Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*. [2], *Tafelband*, Wiesbaden 1983, fols. 190, 191.
25. DŽUROVA, *Томичов Псалтир* (cited in n. 18), vol. 2, fol. 252v.
26. P. K. CHRISTOU et al., *The Treasury of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 4, Athens 1991, fig. 198.
27. *Ibid.*, figs. 205–213.
28. See K. WEITZMANN, The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension, *DOP* 30, 1976, pp. 71–73, figs. 7–9. See also CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 399.
29. H. C. EVANS and W. D. WIXOM, eds., *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, exh. cat., New York 1997, no. 163.
30. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Paris 1953, p. 170; DUFRENNE and CANART, *Die Bibel des Patricius Leo. Reg. gr. I B* (cited in n. 12), fol. 155 v.
31. CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 291 (Vat. Cod. Barb. gr. 285, fol. 112), fig. 296 (Vat. Cod. Palat. gr. 381b, around 1300), fig. 327 (Dumbarton Oaks, cod. 3, psalter from the Pantokrator monastery on Mount Athos, fol. 73, around 1084). For the latter miniature, see also G. VIKAN, ed., *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, exh. cat., Princeton 1973, no. 20, fig. 34.



a



b

Fig. 2 – Moses Receiving the Tablets of the Law, Second Ode of Moses

a) Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3 (Simonov Psalter), fol. 272r, second quarter of the 14th century (photo: courtesy of the State Historical Museum, Moscow)

b) Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139 (Paris Psalter), fol. 422v, 10th century (after *The Glory of Byzantium*, fig. 163)

of the mountain. It is, first, winged, and, second, haggard and dry. It wears dingy gray attire, and its hair is standing on end. The inscription reads, ПОУСТЫНИ ПРОЦВЕТЕ ЯКО КРИНЪ ("The desert blossomed like a lily"). This image may represent the allegory of the desert in the miniature of the Crossing of the Red Sea in the Paris Psalter, fol. 419r, illustrating the First Ode of Moses, or more likely, the allegory of Mount Sinai in the miniature of Moses receiving the Tablets of the Law in the same manuscript, fol. 422v. In both the Russian and Byzantine manuscripts, the figure is portrayed seated and holding on to a tree with broken branches. The tree may also reference verbal biblical images, for example, Hosea 14:5, which holds that Israel "shall blossom as the lily." In the Chludov Psalter, however, the figure is rather ambivalent and may suggest the idea of the demise and rebirth of Israel.

For the Fourth Ode, Prayer of Habakkuk (fol. 276v), the miniature is positioned in the lower margin, and as a result, it has been smudged by fingers (fig. 3a). Part of it has also been cut off at the bottom. The inscriptions read as follows:

АМБАКОУМЪ ("Habakkuk")
ДАНИЛ В РОВЕ ("Daniel in the [lion's] den")

There are three types of illustrations to the Book of Habakkuk. One type presents the prophet as a clairvoyant and preacher. For example, the 9th-century Chlud. 129 d presents a full-length Habakkuk prophesying about Christ. He is pointing upward with his finger, toward a youthful Christ in medallion, identifiable thanks to his cruciform halo. Above the medallion sits the inscription ΑΠΟ ΜΕΣΕΜΒΡΙΑΣ ("From midday"). To the left of Habakkuk, a red rising sun is inscribed ΑΝΑΤΟΛΗ ("East"). To the right, the sun sets behind a mountain. These symbolic representations or personifications impart a cosmic nature to the scene and the prophet.[32] One finds similar representations of Habakkuk, albeit without additional allegories, in the late 14th-century Tomić,[33] Munich,[34] and Kiev Psalters.[35] Some manuscripts emphasize Habakkuk's spirituality through a dynamic and energetic pose, such as in the psalter of the Athens National Library, cod. 15, fol. 121v, circa 1180,[36] and in the Moscow, State Historical Museum, gr. 407, second quarter of the 14th century, fol. 502v.[37]

The other two types are based on Daniel 14:33–37. One of them shows Habakkuk borne by an angel through the air to Babylon. Such is the miniature in Bibliothèque nationale de France, suppl. gr. 610, from the second or third quarter of the 11th century,

32. Ščepkina, *Миниатюры Хлудовской Псалтири* (cited in n. 17), fol. 154 v.
33. Džurova, *Томичов Псалтир* (cited in n. 18), vol. 2, fol. 259 v.
34. *Der Serbische Psalter* (cited in n. 24), fol. 194.
35. Vzdornov, *Киевская Псалтирь* (cited in n. 21), fol. 216.
36. Cutler, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 15.
37. *Ibid.*, fig. 204.



a



b

Fig. 3 – Prophets Habakkuk and Daniel

a) Fourth Ode of Habakkuk. Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3 (Simonov Psalter), fol. 276v, second quarter of the 14th century (photo: courtesy of the State Historical Museum, Moscow)

b) Homilies of Gregory of Nazianzus. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 510, fol. 435v, 879–882 (after Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, pl. LVII)

fol. 252v,[38] and a similar miniature at Dumbarton Oaks, cod. 3, fol. 76, from circa 1084.[39] Habakkuk is rendered full-length in prayer, and the female figure behind him on the left is the personification of the city of Babylon. Kurt Weitzmann considers the following variant an abbreviated third version: Habakkuk is bringing Daniel food that for some reason is not shown, so the standing prophet might prompt viewers to think that Habakkuk is obtaining food for himself.[40]

The third variant, rather unusual in psalter illustration, is exemplified by the miniature in the Simonov Psalter, fol. 276v: Habakkuk, borne by an angel, is bringing food to Daniel in the lions' den (Daniel 14:37–38). This scene, common in early Christian art and which could already be found in a relief on the door of the basilica of Santa Sabina in Rome, is not among the miniatures of the surviving Byzantine psalters. According to Weitzmann, however, one of the miniatures in the 9th-century manuscript of the homilies of Gregory of Nazianzus, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 510 (fig. 3b),[41] is evidence of the existence of such iconographical variance in Byzantine illustrations for the Fourth Ode. Habakkuk's transportation to Daniel is depicted in the 10th-century reliefs of Aght'amar, and it also occurs in Cappadocian frescoes related to the archangel Michael, to whom the miracle was ascribed.[42] This iconography is well known in Russian art of the post-Byzantine period. See for example, an icon from the second half of the 15th century from the church of the Twelve Apostles (in the Novgorod Museum)[43] and a miniature from the Moscow Book of the Prophets, dated to 1489, Russian State Library, ф. 173/I, no. 20, fol. 327v.[44] In these Russian works, Daniel is the main figure. In the Simonov Psalter miniature the figure of Habakkuk is only slightly smaller than that of Daniel.

Like the Fourth Ode miniature, the illustration for the Fifth Ode, Prayer of Isaiah, fol. 278, appears in the lower margin and for this reason is threadbare and cut off below (fig. 4a). The inscription in Old Russian contains motifs of the night, morning spirit, and light. It begins as follows:

38. *Ibid.*, fig. 262.
39. *Ibid.*, fig. 329.
40. Weitzmann, The Ode Pictures (cited in n. 28), p. 75.
41. *Ibid.*, fig. 15; H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris 1929, pl. LVII; L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, fol. 435v, pp. 366–369. G. R. Parpulov, Psalters and Personal Piety in Byzantium, in *The Old Testament in Byzantium*, ed. P. Magdalino and R. S. Nelson, Washington DC 2010, pp. 77–105, at pp. 102–103.
42. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médievale. Images et spiritualité*, Paris 2001, p. 304.
43. D. Likhachov, V. Laurina, and V. Pushkariov, eds., *Novgorod Icons 12th–17th Century*, Leningrad 1980, pp. 225–226, dated to the 16th century.
44. V. A. Kučkin and G. V. Popov, Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 года, in *Древнерусское искусство. Рукописная книга, сборник 2*, Moscow 1974, pp. 107–144, at pp. 128, 130, fig. on p. 129. Durand, Giovannoni, and Rapti, *Sainte Russie* (cited in n. 1), no. 168.



a



b

Fig. 4 – Fifth Ode of Isaiah

a) Prophet Isaiah between the personifications of "Sunrise glow" (*left*) and "Sunset glow" (*right*) Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3 (Simonov Psalter), fol. 278r, second quarter of the 14th century (photo: courtesy of the State Historical Museum, Moscow)

b) Prophet Isaiah between the personifications of Night and Dawn. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139 (Paris Psalter), fol. 435v, 10th century (after GALAVARIS, *Greek Art*, fig. 22)

ОТ НОЩИ ОУТРЬНЮЕТЬ Д[у]ХЪ МОИ К ТЕБЕ, Б[ож]Е, ЗАНЕ СВЕТ ПОВЕЛЕНИЯ ТВОЕГО НА ЗЕМЛИ.

"With my soul have I desired thee in the night; yea with my spirit within me I seek thee early." (Isaiah 26:9)

The prophet Isaiah, inspired by God, is often represented in Byzantine psalters frontally,[45] or sometimes turned,[46] sometimes in prayer before the tetramorph,[47] and occasionally receiving a live coal, as in the Munich Psalter.[48] On some manuscripts, the iconographical formulas differ for Isaiah positioned between the allegories of the night and the dawn, with Night (ΝΥΞ) in the form of a woman with a veil, and Dawn (ΟΡΘΡΟΣ) in the form of a child:[49] in the Paris Psalter, fol. 435v (fig. 4b);[50] in the 10th-century Book of Isaiah with catena, Vat. gr. 755, fol. 107r;[51] and in two 11th-century psalters, Bibliothèque nationale de France, suppl. gr. 610, fol. 256v,[52] and Dumbarton Oaks, cod. 3, fol. 77r.[53]

In the Simonov Psalter, Isaiah is shown full-length at a three-quarter turn, his hands raised in prayer. The inscription to his left states his name: ИСАИА. He stands between two allegorical figures holding a piece of cloth symbolizing heaven. The composition obviously derives from the Byzantine variant with personifications, but the allegorical figures do not have a classical feel: They are quite similar, looking more like young boys or angels with long hair and painted grayish blue and red. They are identified by the inscriptions ЗОРЯ ВЕЧЕРНЯЯ ("Sunset glow") and ЗОРЯ ОУТРЬНЯЯ ("Sunrise glow"). The relatively abstract treatment of the personifications indicates that the Hellenistic reminiscences of the Byzantine cultural tradition had weakened in Rus'. Furthermore, their strictly symmetrical arrangement in the Novgorod miniature may be a reflection of a local compositional concept.

45. Athens, Benaki Museum, cod. vitr. 34.3, last quarter of the 12th century, fol. 186; CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 354.

46. Mount Athos, Vatopedi, cod. 851, late 12th century, fol. 187v, and Istanbul, Topkapı Sarayı, cod. 13, late 12th century. See CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), no. 16, fig. 84, and no. 23, fig. 133, respectively. For a full-length representation, see Moscow, State Historical Museum, gr. 407, ca. 1330–1340, fol. 489v. *Ibid.*, no. 33, fig. 195.

47. Athens, National Library, cod. 7, second half of the 12th century. CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), no. 2, fig. 9.

48. Der *Serbische Psalter* (cited in n. 24), fol. 195v.

49. Weitzmann pointed out this iconographic formula. WEITZMANN, The Ode Pictures (cited in n. 28), p. 75.

50. CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 257; G. GALAVARIS, *Greek Art: Byzantine Illuminated Manuscripts*, Athens 1995, fig. 22.

51. LOWDEN, *Illuminated Prophet Books* (cited in n. 11), pp. 22–25, fig. 35; O. S. POPOVA, A. V. ZAKHAROVA, and I. A. ORETSKAJA, *Византийская миниатюра второй половины X–начала XII века / Byzantine Miniature from the Second Half of the 10th Century to Early 12th Century*, Moscow 2012, fig. 151, p. 185.

52. CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), no. 40, fig. 263.

53. *Ibid.*, no. 51, fig. 330.

The Sixth Ode, Prayer of Jonah, fol. 280v, refers to Jonah 3:3–11 (about the whale) and 4:5–11 (about the squash tree). The miniature consists of two representations separated by a thin green plant with little red flowers (fig. 5a). On the right, the whale is shown in the sea casting out Jonah. The whale has scales and looks like a huge dragon with a beast's head, clawed paws, and a fish tail. On the left, Jonah reclines in the pose of an antique statue under a squash tree bearing the yellow fruit. According to the Bible, God ordered the tree to grow to provide Jonah shade, but was then destroyed to show Jonah how insignificant the tree was compared to the people of Nineveh, the great city that Jonah had rebuked for its people's sins but that God had pitied and forgiven.

The miniature appears in the top margin, introducing the text of the ode, and is therefore well preserved. The composition was executed by the second of the two miniaturists who painted the cycle. This is evidenced by the large forms and comparatively generalized lines. Apparently, later on, some contours of the miniature, in particular the tree and its fruits, were outlined anew in black paint (or ink). This made the contours coarser than in other miniatures. It is believed that the contours of the headpieces before every psalm and of every first initial of each psalm were similarly outlined in the Simonov Psalter, supposedly in the 16th century.[54]

In Byzantine psalters, most of the illustrations to the Ode of Jonah show the prophet swallowed by the whale or cast out. He is occasionally portrayed in prayer.[55] Weitzmann has pointed out several other, more detailed illustrations of episodes from the Jonah narrative.[56] According to him, these series prove that such compositions could only have come from a fully illustrated, detailed Book of Jonah that has not survived, rather than from the earliest illustrations of the ode. These include the Paris Psalter, fol. 431v, which presents on one page the episodes involving the whale, prayer, and Jonah preaching in Nineveh.[57] The 9th-century miniature in the Paris, Liturgical Homilies of Gregory of Nazianzus (BnF gr. 510)[58] and the 12th-century miniature in Athos, Vatopedi, cod. 760, fols. 282v and 283r,[59] show in their full-page pictures the whale episode, Jonah preaching in Nineveh, and Jonah under the tree. A combination of several episodes from the story of Jonah also occurs in the Kiev Psalter.[60] The fortress pictured there may be an indirect reference to Jonah's stay in Nineveh, as in the Paris Psalter.

54. Ščepkina et al., Описание пергаментных рукописей (cited in n. 2), p. 164.
55. See Cutler, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), figs. 10, 17, 29, 42, 57, 85, 95, 125, 134, 150, 166, 189, 196, 218, 242, 277, 331, 355, 407. The same iconography occurs in two Slavic psalters of the 14th century: Džurova, *Томичов Псалтир* (cited in n. 18), vol. 2, fol. 263v; *Der Serbische Psalter* (cited in n. 24), fol. 197r.
56. Weitzmann, The Ode Pictures (cited in n. 28), pp. 76–78. See also idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago – London 1971, pp. 63–64, fig. 43.
57. Cutler, *The Aristocratic Psalters* (cited in n. 9), fig. 256.
58. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs* (cited in n. 41), pl. XX.
59. Christou et al., *The Treasury of Mount Athos* (cited in n. 26), figs. 201–202.
60. Vzdornov, *Киевская Псалтирь 1397 года* (cited in n. 21), fol. 220r.


a


b

Fig. 5 – Prophet Jonah

a) Sixth Ode. Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3 (Simonov Psalter), fol. 280v, second quarter of the 14th century (photo: courtesy of the State Historical Museum, Moscow)

b) Jonah swallowed by the whale. Menologion of Basil II, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, fol. 59r, first quarter of the 11th century (after Galavaris, *Greek Art*, fig. 50)

The Simonov Psalter's painted account of Jonah's story is relatively laconic and limited to just two episodes. The same combination of episodes is encountered in the miniature from the Menologion of Basil II, Vat. gr. 1613, fol. 59r (fig. 5b).[61] The prophet is reclining in a similar pose, and there is a certain similarity in the image of the whale. Even the tiny tree separating the right and left parts of the composition is also reproduced.

Illustrations to the remaining five odes are known to have been relatively consistent in Byzantine iconography, and the relevant miniatures of the Simonov Psalter reproduce the more or less traditional Byzantine models. Thus, the miniature to the Third Ode of Hanna, fol. 275v, shows her praying before a church with some features related to the Novgorod tradition. The miniatures to the Seventh and Eighth Odes, fols. 281r and 283r, represent the Three Hebrews in the Fiery Furnace and the Three Hebrews before Nebuchadnezzar. The illustration to the Ninth Ode, fol. 284r, comprises the Annunciation and the Visitation scenes, while the illustration to the Tenth Ode, fol. 285v, merges three scenes—the Annunciation to Zachariah, the Nativity of St. John the Baptist, and the Naming of John—in a single architectural frame.

Nevertheless, Byzantine art has numerous variants in the illustrations of the First, Second, Fourth, Fifth, and Sixth Odes considered above. Some of these variants are found in manuscripts dated primarily to the 10th and 11th centuries and characterized by antique reminiscences and personifications going back to the classical tradition that was revived in the Macedonian Renaissance. One finds altogether different iconographical versions from the 13th and 14th centuries.

The miniatures to the five odes of the Simonov Psalter considered above faithfully reproduce the early iconography of psalter illustrations characteristic of the Macedonian Renaissance and that in part survived in the later, Palaeologan period.[62] The painters of the Simonov Psalter, excluding the author of the first miniature (with Christ) likely ignored the 13th-century models and innovations of the Palaeologan period while sticking to the established prototypes. This bespeaks the exceptional significance and longevity of the Byzantine artistic tradition of the Macedonian Renaissance.

How did the Novgorod artists come across relevant samples of middle Byzantine iconography? Why did they not use variants closer to the time they worked on the Simonov Psalter, that is, those of the 13th and early 14th centuries? One can suppose that those variants either did not exist or were rare in Rus' at that time. Earlier models, however, were supposedly available. They might have been Byzantine works proper or, more likely, some Russian

61. *El "Menologio" de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613)* (Codices e Vaticanis selecti, Series maior 64), Madrid 2005, p. 59; GALAVARIS, *Greek Art* (cited in n. 50), fig. 50.

62. For Paleologan copies of miniatures from the Paris Psalter, see J. LOWDEN, Manuscript Illumination in Byzantium, 1261–1557, in EVANS, *Byzantium: Faith and Power* (cited in n. 21), pp. 265–266, and no. 159.

manuscripts with miniatures based on the Byzantine tradition of the Macedonian period. For instance, there might have been a psalter copied in Kiev in the 11th or early 12th century and illustrated in keeping with the Byzantine iconographical tradition of the 10th and 11th centuries.

The earliest illustrated manuscripts did not survive in Kiev due to historical circumstances, including feudal wars and the devastation caused by the Tatar-Mongol armies after the fall of the city on 6 December 1240. Only much earlier manuscripts that were associated with Kiev and made it to other Russian centers in the pre-Mongol period have survived.[63] I believe that a hypothetical 11th- or early 12th-century psalter manuscript, which might have served as a model for the illustration of odes in the Simonov Psalter, was kept in Novgorod, perhaps, in St. Sophia Cathedral.

One more aspect deserves at least passing mention. The classicizing personifications used in what one can assume to be the Byzantine prototypes of the Novgorod manuscript were replaced by Russian miniaturists with altogether different representations. Some of them belonged to the Christian tradition, such as the angel with the cloud in the First Ode of Moses and the demon with the dry tree symbolizing the desert in the Second Ode of Moses. The Sunrise and Sunset glow in the Ode of Isaiah, instead of the classical figures of Night and Dawn, may betray some unfamiliarity with antique personifications in the Russian culture of that period. At the same time, the allegorical figures in the Simonov Psalter might have been drawn from inspiration from the Slavic images of nature as reflected, for instance, in the *Lay of the Host of Igor* and *Zadonshchina*, the epics of the late 12th and late 14th centuries, respectively.

63. Thus, the Ostromir Gospel (Russian National Library, Saint Petersburg, F п I 5), created in Kiev in 1056–1057, was the principal Gospel Book lectionary of the St. Sophia Cathedral of Novgorod. Two manuscripts of the late 11th/early 12th centuries—the *Teaching Gospel of Constantine the Bulgarian* (Moscow, State Historical Museum, Syn. 262) and *Treatise* of Pope Hippolytus of Rome (Moscow, State Historical Museum, Chlud. 12)—possibly came from the library of Prince Vladimir Monomakh and were later kept in centers of northeastern Rus' before making their way to Moscow, one to the tsar's palace and the other to the Chudov Monastery in the Moscow Kremlin. See E. V. UKHANOVA, Древнейшие изображения св. князя Бориса, К истории библиотеки Владимира Мономаха, in *Collectanea Borisoglebica*, vol. 1, ed. C. Zuckerman, Paris 2009, pp. 117–156, esp. pp. 134–136, 148–152; *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг* (cited in n. 2), nos. 118, 129.

UNE BOUCLE DE FERMOIR DANS UNE TOMBE DE LA CATHÉDRALE DE XANTHOS

Jean-Pierre Sodini

La tombe XXVIII de la cathédrale : la découverte du fermoir

En 1997, la fouille, dans la nef sud de la basilique de Xanthos, de la tombe XXVIII [US 808] (pl. Ia, plan, et pl. Ib, vue partielle de la tombe) a livré deux squelettes d'enfants âgés de 3-4 ans. Ils étaient accompagnés d'objets : deux croix en bronze et une perle cubique sous les têtes, une bague simple à hauteur d'une main droite et, aux pieds, une autre croix en bronze (cf. pl. 7c) et une petite boucle. La tombe a été retrouvée sans couvercle mais les ossements et les objets ne paraissaient pas avoir été perturbés. La boucle (pl. Ic)[1], de petites dimensions (L. 2,9 cm ; l. 1,6 cm ; ép. 0,4 cm), comprend une base ajourée dont les bras reçoivent un anneau central surmonté d'un petit disque percé. Cet élément, qui s'ajoute à l'absence de traverse destinée à porter un ardillon et à celle de l'aplatissement de l'anneau en partie supérieure pour caler le sommet de l'ardillon, exclut toute possibilité d'attribuer notre boucle à une ceinture où, de plus, le sens d'utilisation de la boucle serait inversé. Indiquons sans plus attendre que le seul usage de cette boucle, identifié dans les trouvailles récentes, est l'appartenance à un fermoir de livre et va de pair avec un piton terminé par un bouton qui était inséré dans le plat supérieur de la reliure et auquel s'accrochait l'anneau. À Xanthos même, lors de la fouille menée par Anne-Marie Manière dans un secteur situé 250 m à l'ouest de notre chantier, a été trouvé un piton de ce type (pl. Id)[2], bien identifié par Christopher Lightfoot[3], qui l'a attribué à l'époque médiévale.

1. J. des Courtils et D. Laroche, Xanthos-Letoon : rapports sur la campagne de 1997, *AnatAnt* 6, 1998, p. 457-478, ici p. 469 et fig. 14 (à droite), p. 468.
2. Eid., Xanthos-Letoon : rapport sur la campagne de 1998, *AnatAnt* 7, 1999, p. 367-399, ici fig. 4, p. 373 (98.ACRO.192). La boucle a été apparemment trouvée dans un contexte non funéraire.
3. C. S. Lightfoot, Business as Usual? Archaeological Evidence for Byzantine Commercial Enterprise at Amorium in the Seventh to Eleventh Centuries, dans *Trade and Markets in Byzantium*, éd. C. Morrisson, Cambridge MA 2012, p. 177-191, ici p. 188, n. 54. Il signale aussi la trouvaille sur ce site de plusieurs boutons (SF 2935, SF 3615, SF 3666, SF 5514).

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Gladys R. Davidson : Corinthe, une première interprétation erronée et les premières datations

Un bref survol de la bibliographie liée à ce type de boucle permet de retracer les étapes de la compréhension de la fonction de cet objet. Il appartient à une petite série de boucles dont la taille maximale avoisine les 3 cm, en bronze coulé ou en fer. Celles-ci ont été trouvées en grand nombre à Corinthe. La plupart sont publiées dans l'ouvrage de Davidson[4], dans la vaste collection archéologique constituée lors des fouilles, soigneuses, menées dans ce site entre 1904 et 1938. Quatre d'entre elles (n[os] 2197, 2198, 2199, 2200, pl. 2a) ressemblent à la boucle de Xanthos ; dans une cinquième (n° 2201, pl. 2b), republiée par Eric Ivison[5], le petit disque surmontant la boucle a la même forme mais il n'est pas percé. Elles sont à distinguer de boucles plus grosses – n[os] 2207 [longueur 3,8 cm], assez semblable mais sans le petit anneau surmontant l'anneau central, et 2208 [longueur 4,5 cm], également dépourvue du petit anneau sommital, très épaisse et d'une forme maladroite. Si l'absence d'ardillon exclut d'en faire des boucles de ceinture, leur usage dans les fermoirs de manuscrit ne paraît pas garanti. Enfin, quelques boucles (n[os] 2202 [longueur 3,2 cm], 2203 [longueur 2,8 cm], 2204 [longueur 2,2 cm], 2205 [longueur 2,8 cm], 2206 [longueur 2,9 cm])[6] présentent des caractéristiques communes avec celles que nous étudions, mais sont des boucles de ceinture car elles étaient conçues pour recevoir un ardillon dont la base s'attachait à la traverse de séparation entre le rectangle et l'anneau principal et dont l'extrémité se calait au sommet de ce dernier. Elles n'ont d'ailleurs pas reçu le petit anneau axial au sommet de la partie circulaire. Ces productions, différentes, témoignent donc de ressemblances dans l'exécution et dans certains détails. Elles sont issues, sauf le n° 2208, d'un même atelier mais leur usage diffère. Davidson[7] n'avait pas reconnu leur fonction et les avait attribuées avec réticence à l'Antiquité tardive, car elles étaient toutes insérées dans des contextes médiévaux. Corinthe a de plus livré un certain nombre de boutons dont Davidson n'a pas non plus reconnu la fonction (elle les considère comme des « decorative attachments ») mais qu'elle a en revanche bien datés d'après leurs contextes médiévaux (pl. 2c)[8].

4. G. R. Davidson, *Corinth*. 12, *The Minor Objects*, Princeton 1952, n[os] 2197, 2198, 2199, 2200, 2201.

5. *Ibid*., n° 2201, inv. 2864 ; E. Ivison, Burials and Urbanism at Corinth, dans *Towns in Transition: Urban Evolution in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, éd. N. Christie et S. T. Loseby, Aldershot 1996, p. 116-117, fig. 5-7 (inv. 2864), qui indique que cette boucle a été trouvée dans une tombe de la basilique du Kraneion et date cet objet, en fer, de la fin du VI[e] et du VII[e] siècle, date qui demanderait à être revue.

6. Deux autres boucles, n[os] 2205 et 2206, semblent moins bien exécutées et paraissent être de mauvaises copies : la présence d'un ardillon est indiquée par l'amincissement central aménagé pour ce dernier.

7. Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), n[os] 2197-2201, p. 268 et 272 (« Found in context containing objects as late as the early twelfth century, but probably to be dated not later than the seventh century »).

8. *Ibid*., n[os] 852-857, p. 126-127 et pl. 63. Noter que le n° 857 se présente avec un bouton qui n'est pas arrondi, mais allongé, de section carrée et moins saillant.

À Salamine de Chypre, une boucle de même type a été associée à une monnaie de Constant II (641-668) (pl. 3a)[9]. Mais c'est le seul cas où une datation aussi haute semble établie. Pour la boucle de Castel Trosino (pl. 3b), qui a été à l'origine considérée comme offrant une date comparable lors de la publication de la fouille[10], notamment par Davidson[11], la republication récente de ce matériel a changé la donne. Lidia Paroli et Marco Ricci[12] ont montré en effet que la boucle a été trouvée dans la tombe 65 construite au-dessus de la nécropole en même temps que la chapelle funéraire de San Stefano, dont la date, sûrement postérieure, n'est pas précisée.

Les seconds parallèles cités par Davidson[13] ont été découverts à Minsk, dans une tombe où la boucle était associée à cinq monnaies du X[e] siècle (une byzantine de Constantin VII [913-959] et quatre autres frappées à Samarcande) et à un matériel dont la date ne saurait, selon les fouilleurs, dépasser le début du XI[e] siècle. Toutefois, vérification faite dans la publication invoquée, les boucles ne correspondent pas à notre type de boucle car les exemplaires cités (pl. 3c) présentent une traverse pourvue en son centre d'un amincissement où venait s'enrouler la base de l'ardillon et, dans deux cas, au sommet de la boucle, un second amincissement où loger la tête de ce dernier.

Ce type de boucle a été aussi remarqué sur plusieurs sites balkaniques, notamment à Dinogetia (pl. 3d)[14] ou à Păcuiul lui Soare (pl. 3e)[15], et leur publication s'est accompagnée

9. M.-J. Chavane, *Salamine de Chypre*. 6, *Les petits objets*, Paris 1975, n° 475, p. 166 et pl. 47. Cet objet offre des caractéristiques communes avec la boucle de Xanthos. De petite taille (2,8 cm de longueur), moulé d'une seule pièce, avec une partie rectangulaire dont les angles sont pourvus d'une courte saillie dans l'axe de la paroi horizontale attenante à l'anneau et de deux autres, dans la paroi opposée qui se présentent plutôt dans le prolongement de la diagonale du rectangle. Le disque comporte, à l'opposé du rectangle, un appendice similaire, peut-être un peu plus court dans l'axe de la colonne. Fait remarquable, il n'y a pas de trace d'un ardillon dans la partie rectangulaire, ce qui différencie cette boucle des boucles de ceinturon ainsi que, me semble-t-il, des boucles d'attache des sacs ou des chaussures.

10. R. Mengarelli, *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno* (Monumenti antichi dell'Accademia dei Lincei 12), Rome 1902, p. 248, fig. 110 : « pendentif en forme d'étrier », L. 2,5 cm (texte repris par L. Paroli, cf. n. 12) ; objet perdu.

11. Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), p. 268, n. 34.

12. L. Paroli et M. Ricci, *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Catalogo* (Ricerche di archeologia altomedievale e medievale 32-33), Florence 2007, p. 60, n. 6, tavola 56-65-4, et p. 9, carte fig. 2. Un troisième volume devait paraître pour étudier ces différences chronologiques, mais la disparition de la regrettée Lidia Paroli aura peut-être des conséquences sur sa parution.

13. Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), p. 268, n. 36 : *Compte-rendu de la commission impériale archéologique*, 1890, p. 64, fig. 27.

14. G. Ştefan *et al*., *Dinogetia*. 1, Bucarest 1967, p. 293, 298 et 299, fig. 173-21 (L. 2,4 cm). Une autre boucle de facture similaire a été retrouvée dans des niveaux de même date mais sans le petit disque troué surmontant la boucle (*ibid*., fig. 171-8 et p. 298-299). On retrouve aussi une boucle sans cet appendice dans les niveaux byzantins de Ras : M. Popović, *The Fortress of Ras*, Belgrade 1999, p. 251, fig. 212-3, n° 435 (XII[e] siècle) avec comme parallèle : Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), n° 2204.

15. P. Diaconu et D. Vîlceanu, *Păcuiul lui Soare*. 1, *Cetatea bizantină*, Bucarest 1972, p. 158, fig. 62-14 et -15, p. 155 : les deux boucles sont présentées parmi les « podoabe de vestmint » du XI[e] siècle.

de références en Bulgarie, Serbie, Russie, Ukraine et Grèce. Leur datation a été fixée à l'époque médiévale par un contexte soigneusement fouillé, mais l'utilisation de ces boucles restait floue (parure de costume).

C'est encore dans le nord des Balkans, en Crimée, en Russie et en Grèce qu'ont eu lieu les trouvailles les plus intéressantes et les plus anciennes, qui ont permis de confirmer la datation médiévale de l'objet et de changer la destination des boucles associées désormais à leurs pitons. Soulignons que la fonction de ces boucles a été établie par les recherches de restaurateurs étudiant les reliures byzantines dans les bibliothèques et leur chronologie doit beaucoup à la précision des archéologues.

Totyu Totev avait déjà suggéré, à propos d'un groupe d'objets découverts à Preslav (pl. 3f)[16], qu'il pourrait s'agir de boutons de fermoirs. Il faisait le lien avec des trouvailles faites dans la ville russe médiévale de Novogrudok, en Biélorussie, publiées dans deux articles de Frida Davydovna Gurevič qui avait, dès 1969, clairement identifié leur fonction dans les fermoirs de manuscrits[17]. Cet avis a été suivi dans les publications récentes du matériel de Pliska, notamment celle de Joachim Henning. Le catalogue des objets de Pliska a en effet livré un anneau (pl. 3g) et un piton (pl. 3h), datés du Xe siècle[18], ainsi que plusieurs *styli*[19], assemblage que l'on s'attend à trouver dans des ateliers de copie. Dans deux articles importants pour notre sujet, la restauratrice Inna P. Mokretsova précisait, après d'autres études pionnières, les caractéristiques des reliures byzantines. Dans le plus ancien des deux[20], elle publie notamment de nombreux anneaux (pl. 4a) et plus encore de boutons trouvés au début du siècle écoulé dans la ville de Cherson en Crimée dans des couches datées des IXe-XIe siècles, sans que le lieu précis de leur découverte n'ait été indiqué (lieu de fabrication ou lieu d'utilisation), matériel auquel peuvent être ajoutés trois anneaux provenant de nécropoles de Cherson (pl. 4b)[21].

16. T. TOTEV, *The Preslav Treasure*, Choumen 1993, fig. 5d, p. 16 (avec bibliographie antérieure).

17. F. D. GUREVIČ, Новые материалы по истории Новогрудка, *Краткие сообщения Института Археологии* 120, 1969, p. 114-119, ici p. 118, fig. 51, n[os] 4-5 ; EAD., Грамотность горожан древнерусского Понеманья, *ibid.* 135, 1973, p. 28-34, ici p. 32, fig. 7, n° 6. On notera sur cette même figure de nombreux *styli* en métal et un autre sans doute en ivoire ou en os. Je remercie Michel Kazanski de m'avoir procuré les deux numéros du périodique cité ci-dessus.

18. L. DONČEVA-PETKOVA *et al.*, Pliska-Katalog, dans *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium. 2, Byzantium, Pliska, and The Balkans*, éd. J. Henning, Berlin – New York 2007, n[os] 67 (bouton) et 68 (anneau), p. 676 et pl. 6.

19. *Ibid.*, p. 676, n[os] 64-66 et pl. 6. Signalons le nombre très important de *styli* découverts à Corinthe dont beaucoup sont d'époque médio-byzantine : DAVIDSON, *Corinth.* 12 (cité n. 4), p. 185-187 (writing implements, n[os] 1348-1364, en bronze, et n[os] 1356-1376, en os).

20. I. MOKRETSOVA, Principles of Conservation of Byzantine Bindings, *Restaurator* 15, 1994, p. 142-172, ici p. 147, fig. 4a et b p. 156.

21. A. L. JAKOBSON, *Раннесредневековый Херсонес* (MIA 63), Moscou – Leningrad 1959, p. 279-280, fig. 143, 19-21. Leur dessin à petite échelle paraît schématique : leur taille, d'après l'échelle donnée, avoisinait les 3 cm, soit la longueur courante de ce genre de boucle.

Elle présente la restauration d'un volume d'évangéliaires des XIIIe-XIVe siècles originaires de Constantinople, conservés aux Archives des documents anciens de Russie (P 1607, N14), avec leurs fermoirs restaurés[22]. Enfin, l'excellent manuel de reliure publié par Janos A. Szirmai[23] offre une mise en perspective des techniques de reliure en Occident et au Proche Orient, qui permet de saisir les permanences et les influences. Ce type de fermoir, a-t-il montré, se retrouve dans plusieurs séries de reliures : dans les manuscrits coptes tardifs[24], dans les manuscrits médio-byzantins[25], fait confirmé par l'examen de reliures par François Vinourd (la pl. 5a correspond à l'un des rares fermoirs en place, celui du Suppl. gr. 1394 de la BnF)[26], et même, mais avec une forme moins élégante de l'anneau, dans les reliures carolingiennes. On observe aussi des pitons semblables dans les premières reliures islamiques[27].

L'APPORT DES REPRÉSENTATIONS DE MANUSCRITS

Une recherche sur les représentations des manuscrits sur des icônes et sur des mosaïques murales peut fournir certains compléments à notre étude. L'icône du Christ Pantocrator au Sinaï pourrait être l'une des plus anciennes images de reliures de livre puisque sa datation oscille entre le Ve siècle et les années 700, et que Jean-Michel Spieser la fixerait vers les années 570[28]. Sur les photographies en couleur les plus précises, le fermoir supérieur, le plus visible, se présente sous forme de deux lanières parallèles et d'une boucle se composant d'un rectangle, esquissé sur la gauche, où ces lanières viennent s'enrouler, et d'une boucle,

22. MOKRETSOVA, Principles (cité n. 20), p. 165, fig. 7c et d, p. 165, une photographie de la face avant du livre avec ses deux fermoirs restaurés et fermant le livre.

23. J. A. SZIRMAI, *The Archaeology of Medieval Bookbinding*, Aldershot 1999.

24. *Ibid.*, section 3.7, fig. 3.10 et p. 41-42.

25. *Ibid.*, section 6.9, p. 81-82.

26. Je remercie M. François Vinourd, conservateur-restaurateur de livres, de m'avoir communiqué cette photo qui illustre un fermoir byzantin ou de tradition byzantine avec une boucle, tout à fait comparable à ceux découverts à Xanthos et sur de nombreux sites. Il a bien voulu également m'indiquer la terminologie précise des éléments du fermoir ainsi que nombre de références. J'adresse également mes vifs remerciements à M. Christian Foerstel, conservateur en chef des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de France, qui m'a guidé vers lui. Ce type de fermoir se retrouve non seulement dans les reliures byzantines, mais également dans les reliures syriaques : Y. DERGHAM et F. VINOURD, Les reliures syriaques : essai de caractérisation par comparaison avec les reliures byzantines et arméniennes, dans *Manuscripta Syriaca. Des sources de première main*, éd. F. Briquel-Chatonnet et M. Debié (Cahiers d'études syriaques 4), Paris 2015, p. 271-304, ici p. 276-278.

27. Reliures carolingiennes : SZIRMAI, *The Archaeology of Medieval Bookbinding* (cité n. 23), p. 131 ; reliures islamiques : G. MARÇAIS et L. POINSSOT, *Objets kairouanais, IXe au XIIIe siècle. Reliures, verreries, cuivres et bronzes, bijoux*, t. 1, Tunis 1948, p. 18, fig. 2.

28. Pour la datation de cette icône, voir J. M. SPIESER, *Images du Christ, des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015, p. 367-460, qui propose de la dater de l'extrême fin du règne de Justinien ou du règne de Justin II (p. 448).

dont le contour gauche apparaît, au milieu de laquelle on aperçoit le bouton fixé dans l'ais supérieur (pl. 5b)[29]. Dans le fermoir inférieur, le bouton est aussi bien visible. Les deux éléments du fermoir existent donc déjà, mais la forme de la boucle médiane est, sur cette image, imprécise.

Un second groupe comprend les mosaïques post-iconoclastes. À Sainte-Sophie de Constantinople, dans le panneau du Christ entre l'impératrice Zoé et l'empereur Constantin Monomaque (daté de 1044), la reliure présente distinctement les fermoirs avec l'anneau (tesselles dorées) qui se place autour du bouton (tesselle rouge)[30]. En dépit d'un rendu schématique, le grand intérêt de cette image est qu'elle livre la raison d'être du petit appendice circulaire troué au sommet de l'anneau principal : on y passait une sorte de cordon que l'on tirait pour décrocher l'anneau du bouton et ouvrir le fermoir (pl. 5c). Le même détail se retrouve à Hosios Loukas, dans le *katholikon* (premier quart XIe siècle) dans un médaillon représentant le Christ Pantocrator[31]. Là aussi, les cordons sont bien visibles (pl. 5d). Dans cette même église, se trouve un second exemplaire de fermoir, dans la croisée centrale du narthex, sur le mur oriental : le Christ en buste présente le *volumen* ouvert, ce qui permet de montrer les deux éléments du fermoir séparés (pl. 5e)[32]. Le dernier exemple choisi pour le XIe siècle est celui du Pantocrator de la coupole de Daphni. L'Évangile tenu par le Christ offre des tresses de fermoir exactement rendues. La boucle insérée dans le bouton et surmontée de son appendice circulaire évoque avec une extrême fidélité l'objet de notre étude (pl. 6a)[33]. La même précision se retrouve à Monreale un siècle plus tard (1180-1190) dans le Christ de l'abside qui a les bras ouverts et tient le *volumen* au bout de son bras droit. Malgré la déformation de la boucle, entraînée par sa position dans la conque, celle-ci semble fidèlement dessinée (pl. 6b)[34].

Tout au long des XIIIe et XIVe siècles, les exemples de reliure offerts par les images semblent indiquer la permanence de ce type de fermoir. Sur une icône de saint Nicolas (début du XIIIe siècle) au monastère Sainte-Catherine du Sinaï (pl. 6c)[35], on retrouve la forme de la boucle, mais celle-ci semble placée, par une faute de perspective, au-dessus de l'ais et avec une atrophie marquée du rectangle où viennent s'accrocher les deux rubans du fermoir.

29. J'emprunte le détail à l'image publiée par S. Romano, Picasso e il vero volto dell'Arlecchino, dans *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H. Kessler (Convivium II/1), Turnhout 2015, p. 268-277, ici p. 275, fig. 5.

30. N. Chatzidakis, *Byzantine Mosaics*, Athènes 1994, fig. 35, p. 60.

31. *Ibid.*, p. 80, fig. 53. Sur la date, cf. la dernière mise au point de N. Chatzidakis, La présence de l'higoumène Philotheos dans le catholicon de Saint-Luc en Phocide (Hosios Loukas), *CahArch* 54, 2012, p. 17-32.

32. Cliché iconothèque Paris 1, grâce à l'obligeance de S. Brodbeck que je remercie. L'appendice au-dessus de l'anneau n'est pas circulaire mais en forme de tenon jouant le même rôle que le cordon pour ouvrir le fermoir.

33. Chatzidakis, *Byzantine Mosaics* (cité n. 30), p. 139, fig. 124.

34. Cliché S. Brodbeck.

35. K. Weitzmann *et al.*, *Les icônes*, Paris 1982, p. 67.

À la Pammakaristos de Constantinople, dans une *Déisis*, le Christ Hyperagathos trônant tient le livre fermé. Ses fermoirs sont schématiquement rendus et la boucle n'est pas détaillée (pl. 6d)[36]. Au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, sur une icône du Christ Pantocrator, datable des environs de 1363, la boucle a une forme carrée et s'attache à la base carrée du bouton : nouveau type de fermoir ou plutôt maladresse du peintre[37] ? Au Musée orthodoxe et byzantin de Mytilène, sur une icône représentant saint Jean le Théologien, datable des années 1380-1370, l'apôtre tient l'Évangile ouvert avec une représentation très fidèle des parties du fermoir, sauf qu'à à la base de l'anneau le rectangle où se rattachait la tresse est peut-être masqué par l'enroulement de cette dernière et devait aussi avoir une forme oblongue (pl. 6e)[38], qui rappelle le rendu du fermoir sur l'icône de saint Nicolas au Sinaï. Enfin, dans la *Déisis* du *katholikon* de Chilandar, datant de la fin du XIVe siècle, les apôtres Luc[39] et Jean l'Évangéliste[40] sont représentés avec un évangile fermé à l'aide de cordons torsadés paraissant se rattacher à un anneau qui s'insère sur le bouton.

Les fouilles récentes :
la confirmation de la chronologie et de l'usage

Les découvertes archéologiques récentes ont toutes validé la date et l'interprétation de ces boucles. Dans le matériel du Musée d'Afyon, trois objets comparables avaient été identifiés par Chris Lightfoot, en 2003, comme des boucles de ceinture dont l'ardillon manquait, alors que celui-ci n'avait jamais existé et qu'en outre, la présence du petit anneau percé d'un trou indiquait que l'usage ne pouvait être celui d'une boucle de ceinture. Deux d'entre elles (n° d'inv. 12656 et 12686) présentent des dentelures sur l'anneau supérieur et sur le pourtour de l'anneau, qui les rapprochent d'une boucle de Cherson (pl. 4b) et surtout des boucles trouvées dans les fouilles du monastère athonite de la Moni Zygou (pl. 7b). Lightfoot datait ces trois objets du VIIe siècle[41], date qu'il a corrigée grâce au contexte de sa fouille à Amorium. Il eut en effet la bonne fortune de retrouver une boucle identique dans une tombe de la grande basilique d'Amorium et d'identifier sa fonction réelle en l'associant au système de fermeture des manuscrits par boucle et bouton, d'origine byzantine (pl. 7a). De plus, il pouvait par la stratigraphie de la fouille obtenir une date plus assurée, le Xe siècle[42].

36. Chatzidakis, *Byzantine Mosaics* (cité n. 30), p. 178, fig. 165.

37. Weitzmann *et al.*, *Icônes* (cité n. 35), p. 82.

38. *Byzantium (330 - 1453)*, cat. exp., éd. R. Cormack et M. Vassilaki, Londres 2008, p. 270, fig. 240.

39. S. Radojčić, Icon Painting from the XIIIth to the XVIIth Cent., dans *Treasury of Icons*, éd. K. Weitzmann *et al.*, New York 1966, pl. 187.

40. Radojčić, Icon Painting (cité n. 39), pl. 200.

41. C. S. Lightfoot, *Amorium Reports II*, Oxford 2003, type 16, nos 21-23, sans provenance, Afyon.

42. Lightfoot, Business as Usual? (cité n. 3), p. 188, n. 54. Il signale aussi la trouvaille sur ce site de plusieurs boutons (SF 2935, SF 3615, SF 3666, SF 5514).

Il signalait également nombre de parallèles en note, concernant la Turquie (notamment Myra[43]), évoquant en outre un piton en argent inséré dans une tête terminée en bouton de la collection byzantine à Dumbarton Oaks, censé provenir de Constantinople[44]. Il renvoyait à d'autres trouvailles en Italie, en plus de celle de Castel Trosino (pl. 3b) notamment au Monte Gelato[45] et à Otranto[46]. Comme exemple constantinopolitain, on peut citer aussi la boucle sans ardillon issue des fouilles de Saint-Polyeucte (Saraçhane) dans des contextes du xe-xiie siècle[47].

Tout récemment, la fouille d'un monastère athonite, celui de la Moni Zygou, a livré, dans une cour située au nord-ouest du *katholikon*, tout un matériel, notamment des sceaux d'Athanase, sans doute le fondateur de la Très Grande Laure (fin du xe siècle), et de Nicéphore Botaniate, un médaillon, des céramiques et des verres ainsi que de nombreuses monnaies des xie et xiie siècles, dont une monnaie scyphate d'Isaac II Ange (1185-1195). Parmi les objets de cette couche de destruction dont le *terminus ante quem* serait 1190 figuraient quatre boucles de fermoir (pl. 7b) dont une pourvue des découpures déjà rencontrées à Cherson et à Amorium. Dans un contexte monastique qui suggère une bibliothèque ou un lieu de dépôt d'archives, leur présence paraît tout à fait justifiée[48].

À Xanthos, cette datation est confirmée par le matériel qui se trouvait associé avec la boucle dans la tombe, notamment un ensemble de trois pendentifs en croix, de structure semblable (pl. 7c)[49], avec des bras aux extrémités annelées, très caractéristiques de l'époque médiévale à Corinthe[50], à Păcuiul lui Soare[51] et en Biélo-Russie[52]. La publication récente d'une

43. Y. Ötüken, 2004 Yılı Aziz Nikolaos Kilisesi Kazısı ve Duvar Resimlerini Belgeleme, Koruma-Onarım Çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı* 27-1, 2006, p. 299, pl. 3. Lightfoot signale dans le même article la trouvaille d'un piton dans la fouille d'un four de potier à Iznik.

44. M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. 2, *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington DC 2005², p. 96-97, n° 142, pl. 66. L'objet pourrait provenir d'une tombe.

45. I. Allason-Jones, The Small Finds, dans *Excavations at the Mola di Monte Gelato: A Roman and Medieval Settlement in South Etruria*, éd. T. W. Potter et A. C. King (BSR Arch. Mon. Series 11), Londres 1997, p. 241-256, ici p. 244, n° 22, fig. 171 (L. 3,6 cm, trouvé en surface, médiéval ?).

46. A. J. Hicks et M. J. Hicks, The Small Objects, dans *Excavations at Otranto*. 2, *The Finds*, éd. F. D'Andria et D. Whitehouse, Lecce 1992, p. 279-313, ici p. 291, n° 18, fig. 10:5.

47. R. M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*. 1, *The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs*, Princeton 1986, n° 579, p. 266.

48. J. A. Papangelos, *Ἡ Ἀθωνικὴ Μονὴ τοῦ Ζυγοῦ*, Athènes 2015, p. 36-41 (boucles de fermoir, p. 37, fig. 31).

49. Des Courtils et Laroche, Rapports sur la campagne de 1997 (cité n. 1), p. 469 et fig. 14 (à gauche), p. 468.

50. Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), nos 2075-2079, p. 258-259 et pl. 110 (xe-xiie s.).

51. Diaconu et Vîlceanu, *Păcuiul lui Soare* (cité n. 15), p. 129-133, ici fig. 101-5, -8 et -10. La datation (xiiie-xive siècle) semble un peu basse.

52. A. A. Baškov, *Христианские древности Беларуси конца X-XIV вв.* (предметы христианского культа индивидуального использования), Minsk 2011, p. 146, nos 13-15, p. 150, fig. 13.

collection privée de Grèce offre aussi des exemples comparables attribués aux xe-xiie siècles[53]. Un article confirme que beaucoup de trésors d'objets métalliques des Balkans centraux sont à dater de l'époque médiobyzantine, y compris un ensemble de boucles et de pitons trouvés à Pontes sur le Danube[54].

Le matériel archéologique des fermoirs de reliures byzantines doit donc être réévalué à l'aune de ces travaux récents. L'attribution de ces matériaux à la reliure médio-byzantine paraît assurée dans la très grande majorité des cas. Les anneaux trouvés à Corinthe devraient être attribués aux xe-xiie siècles, comme Davidson était tentée de le croire au vu des contextes, même si elle a fini par opter pour une date protobyzantine des boucles, obéissant à la *doxa* archéologique des années 1950[55]. Les contextes lui avaient pourtant fourni la date correcte de production de ces boucles, la même que celle des boutons qu'elle data correctement en se fiant précisément aux contextes.

Toutefois, la présence de ces éléments, souvent séparés dans les tombes[56], peut faire douter que des manuscrits reliés entiers aient pu être placés avec les défunts dans leurs tombes, ne serait-ce qu'en raison du petit nombre de livres existant dans les églises et les monastères[57]. On peut invoquer le cas – unique – de saint Barnabé dont la tombe à Salamine de Chypre, opportunément inventée vers la fin du ve siècle, contenait l'évangile selon Matthieu copié par Barnabé. Cette découverte survenait au moment où l'église chypriote tentait de justifier son autocéphalie obtenue au concile d'Éphèse (431) dont les Actes ne mentionnent pas Barnabé. Elle avait été également précédée de la diffusion des *Actes de Barnabé*[58] qui n'indiquent pas la découverte de la tombe, survenue en 477 (?) ou en 488 (?)[59], sous Zénon (474-491).

53. F. Karagianni, Μεταλλικοί σταυροί της πρώιμης και Μέσης Βυζαντινής περιόδου (avec un résumé en anglais), dans *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, éd. V. Katsaros et A. Tourta, Athènes 2015, p. 193-204 : croix 25, p. 194 (fig. 1) et 201, et croix 28, p. 194 (fig. 2) et 201.

54. I. Bugarski et V. Ivanišević, Раносредњовековна остава гвоздених предмета из Рујковца и слични налази са подручја централног Балкана (avec un résumé en anglais), *Starinar* 63, 2013, p. 131-152 : boucles et fermoirs sont illustrés p. 145, fig. 11.

55. Davidson, *Corinth*. 12 (cité n. 4), p. 268 et 272 (« Found in context containing objects as late as the early twelfth century, but probably to be dated not later than the seventh century »).

56. Outre la tombe de Xanthos, voir la tombe d'Amorium (*supra*, n. 41- 42), de Castel Trosino (*supra*, n. 10 et 12), de la basilique du Kraneion à Corinthe (*supra*, n. 5), de Cherson (*supra*, n. 21) et peut-être de Constantinople (*supra*, n. 27).

57. J.-M. Spieser, Les livres dans les documents d'archives byzantins, dans *Munera Friburgensia. Festschrift zu Ehren von Margarethe Billerbeck*, éd. A. Neumann-Hartmann et T. S. Schmidt, Berne 2016, p. 119-136.

58. *Actes de Barnabé*, trad. E. Norelli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, éd. P. Geoltrain et J.-D. Kaestli, Paris 2005, p. 617-642, ici p. 622-624. Sur la date, cf. F. Halkin, Les Actes apocryphes de saint Héraclide de Chypre, disciple de l'apôtre Barnabé, *AnBoll* 82, 1964, p. 133-170, ici p. 135-136 : écrits entre 431 et 488.

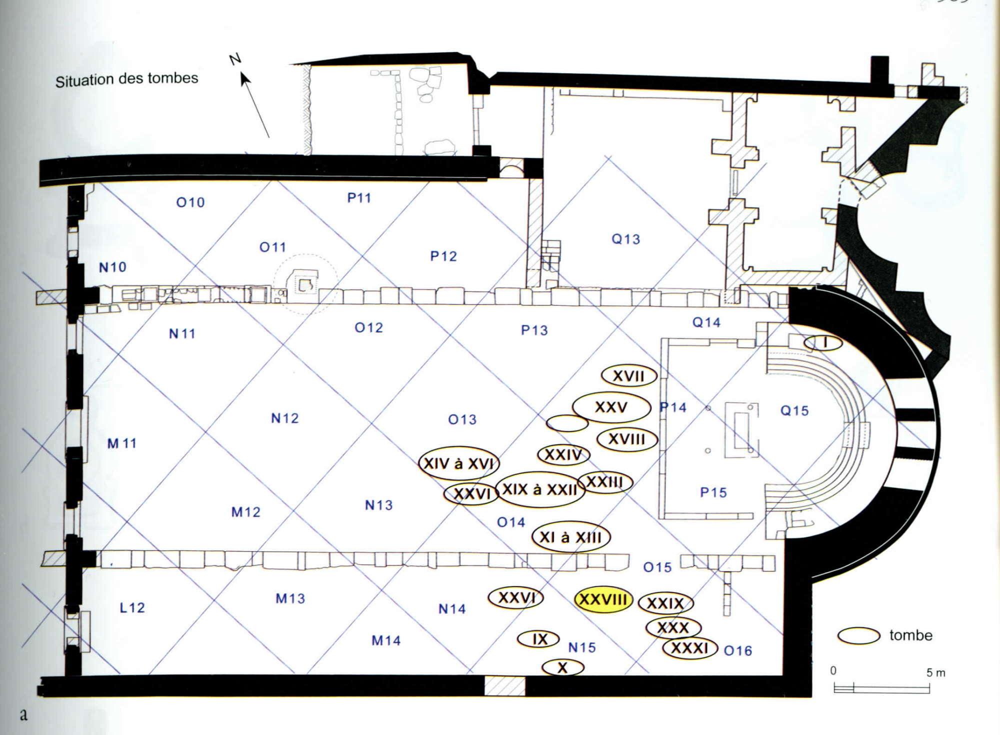
59. P. Prigent, Introduction, dans *Épître de Barnabé*, éd. et trad. P. Prigent et R. A. Kraft (SC 172), Paris 1971, p. 30-33, signale que Théodore Lecteur et Sévère d'Antioche, à la même époque, mentionnent

L'archevêque Anthémios vit en songe l'apôtre Barnabé qui lui indiqua l'emplacement de sa tombe. À l'ouverture, on découvrit le corps du saint avec une copie de l'évangile de saint Matthieu, que l'archevêque s'empressa d'apporter à l'empereur. Cet exemple bien connu ne paraît pas avoir de parallèles dans les rites funéraires pratiqués. Tout au plus peut-on signaler qu'au cours de ces derniers, l'Évangile pouvait être posé un moment sur la poitrine du moine défunt ou bien dans ses mains[60]. Mais il ne restait jamais dans la tombe.

Dans la tombe de Xanthos, qui contenait les dépouilles de deux enfants, la présence de cette boucle ne se justifie nullement par celle d'un *volumen* inhumé mais constitue un dépôt volontaire dans la tombe. En effet, la trouvaille d'objets métalliques associés de datation homogène ne peut résulter uniquement de l'intrusion de terre de surface, surtout quand ils ont été trouvés au fond de la tombe sous des squelettes non perturbés.

également cette découverte ; voir aussi Alexandre de Chypre, *Laudatio Barnabae*, éd. P. van Deun, dans *Hagiographica Cypria*, éd. P. van Deun et J. Noret (Corpus Christianorum Series Graeca 26), Turnhout 1993, p. 105-116.

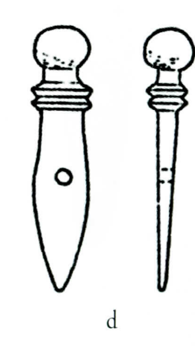
60. P. Androudis, *Les églises cimétériales monastiques du Mont Athos : contribution à l'étude des églises funéraires byzantines et post-byzantines des monastères de la Sainte Montagne (Agion Oros, Grèce)*, Villeneuve d'Ascq 1998, p. 239-241.



a


b


c


d

Pl. 1 – Boucles de Xanthos en contexte archéologique

a) Implantation des tombes médiévales, Xanthos, cathédrale, tombe XXVIII en jaune (plan : J.-L. Biscop, M.-P. Raynaud et M.-G. Froidevaux)

b) Vue partielle de la tombe XXVIII, Xanthos, cathédrale (photo : J.-P. Sodini)

c) Boucle de fermoir, Xanthos, cathédrale, tombe XXVIII (d'après Des Courtils et Laroche, Campagne de 1997, p. 469 et fig. 14, p. 468)

d) Bouton de fermoir, Xanthos (dessin : M.-G. Froidevaux, d'après Des Courtils et Laroche, Campagne de 1998, p. 373, fig. 4)

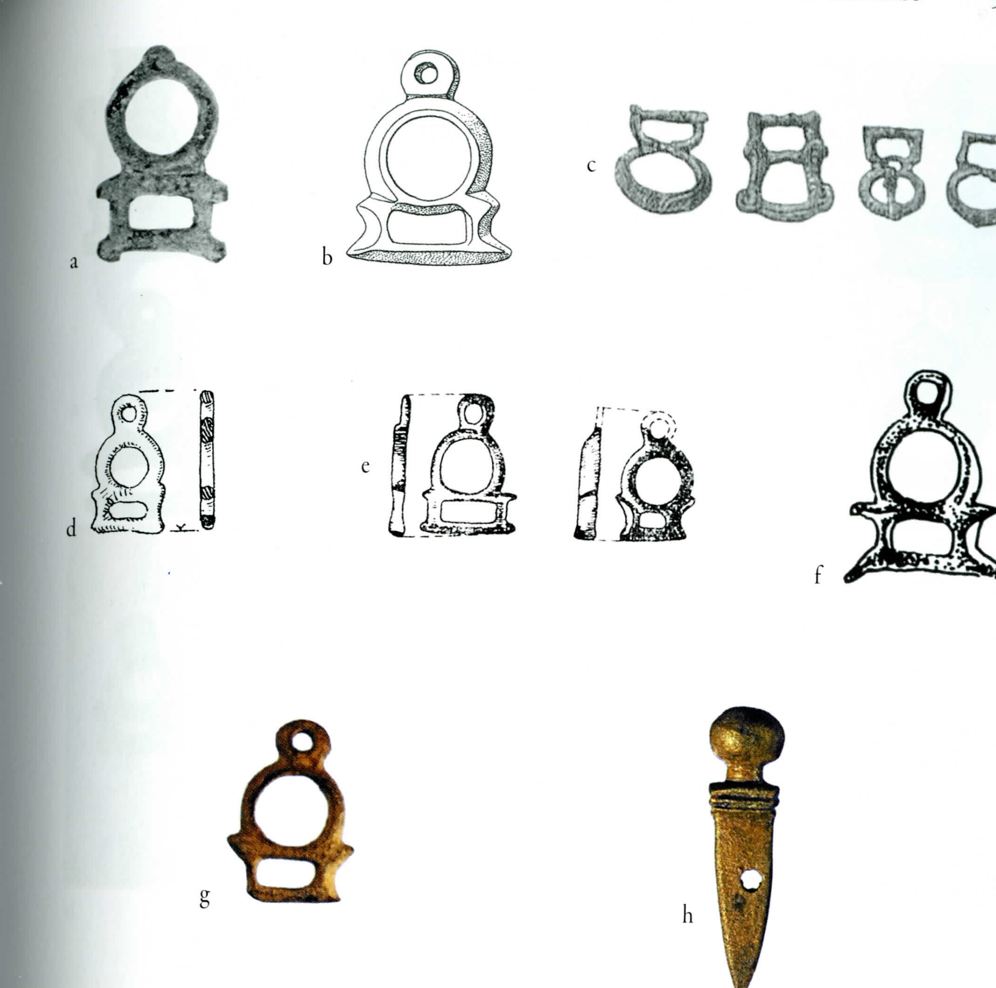


Pl. 2 – Boucles et pitons de fermoir de Corinthe

a) Boucles : n°s 2197, 2198, 2199, 2200 (d'après DAVIDSON, *Corinth* XII, pl. 114)

b) Boucle : n° 2201 (d'après E. IVISON, *Towns in Transition*, 1996, p. 116, fig. 5.7, G)

c) Pitons de fermoir : n°s 852-857 (d'après DAVIDSON, *Corinth* XII, pl. 114)



Pl. 3 – Boucles issues de fouilles archéologiques dans les territoires de l'Empire et ses voisins

a) Boucle de Salamine (d'après CHAVANE, *Salamine de Chypre*, VI, n° 475, pl. 47)

b) Boucle de Castel Trosino (d'après PAROLI et ROSSI, *Castel Trosino, Catalogo*, p. 60-61, tav. 56, n° 4)

c) Boucles de Minsk (d'après *Compte-rendu Comm. Imp. Arch.*, 1890, p. 64, fig. 27)

d) Boucle de Dinogetia (d'après *Dinogetia* I, p. 295, fig. 173-21)

e) Boucles de Pacuiul lui Soare (d'après *Păcuiul lui Soare, cetatea bizantină* I, p. 155, fig. 62, n°s 14-15)

f) Boucle de Preslav (d'après *Preslav Treasure*, p. 16, fig. 5d)

g) Boucle de Pliska (d'après *Post-Roman Towns*, t. 2, n° 68, pl. 6)

h) Piton de Pliska (d'après *Post-Roman Towns*, t. 2, n° 67, pl. 6)

a

b



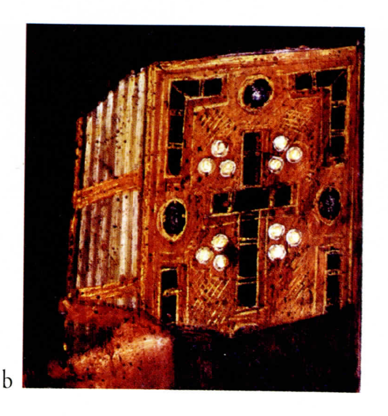
Pl. 4 – Boucles issues des fouilles archéologiques de Cherson

a) Boucles de Cherson (d'après MOKRETSOVA, Principles of Conservation, p. 156)

b) Boucles de Cherson (d'après JAKOBSON, *Раннесредневековый Херсонес*, p. 277, fig. 141, n[os] 19-21)



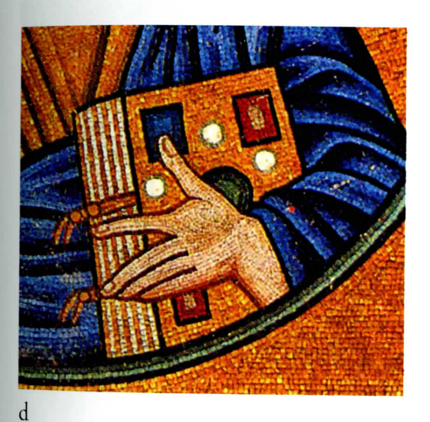
a



b



c



d



e

Pl. 5 – Boucles et fermoirs de manuscrits

a) Fermoir du manuscrit, Paris, BnF gr. 1394 (photo : F. Vinourd)

b) Icône du Christ Pantocrator, Sinaï, monastère Sainte-Catherine (d'après ROMANO, Picasso e il vero volto, p. 275, fig. 5)

c) Le Christ entre Zoé et Constantin Monomaque, Istanbul, Sainte-Sophie (d'après CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, 1994, p. 60, fig. 35)

d) Médaillon du Christ Pantocrator, Phocide, monastère Hosios Loukas, *katholikon* (d'après CHATZIDAKIS, *Byzantine Mosaics*, 1994, p. 80, fig. 53)

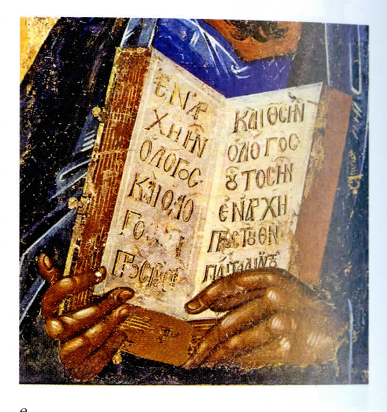
e) Le Christ Pantocrator, travée centrale du narthex, mur oriental, Phocide, monastère Hosios Loukas , *katholikon* (Iconothèque de Paris 1)


a


b


c


d


e

Pl. 6 – Boucles et fermoirs de manuscrits

a) Le Christ Pantocrator, coupole, Daphni, monastère de la Dormition de la Vierge (d'après Chatzidakis, *Byzantine Mosaics*, 1994, p. 139, fig. 124)

b) La Christ Pantocrator, mosaïque absidale, Sicile, cathédrale de Monreale (photo : S. Brodbeck)

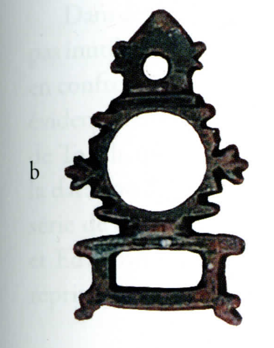
c) Icône de saint Nicolas, Sinaï, monastère Sainte-Catherine (d'après Weitzmann *et al.*, *Icônes*, p. 67)

d) Christ *Hyperagathos*, *Déisis*, Istanbul, église de la Pammakaristos (d'après Chatzidakis, *Byzantine Mosaics*, 1994, p. 178, fig. 165)

e) Saint Jean le Théologien, icône datée 1370-1380, Mytilène, Musée orthodoxe et byzantin (d'après *Byzantium [330-1453]*, p. 270, fig. 240)


a

b










c

Pl. 7 – Découvertes archéologiques récentes et confirmation des datations

a) Boucle d'Amorium (d'après Lightfoot, Business as Usual?, p. 188, fig. 7.8)

b) Boucles de fermoir trouvées dans la Moni Zygou (d'après Papangelos, *Ἡ Ἀθωνικὴ Μονὴ τοῦ Ζυγοῦ*, p. 37, fig. 31)

c) Croix pectorale trouvée dans la tombe XXVIII de Xanthos (d'après Des Courtils et Laroche, Campagne de 1997, p. 469 et fig. 14 [à gauche], p. 468)

REMARQUES SUR LA DATATION DE L'ÉGLISE DE TOKALI 2*

Jean-Michel Spieser et Manuela Studer-Karlen

Dans des Mélanges où la Cappadoce trouvera nécessairement une large place, il n'est peut-être pas inutile de revenir encore une fois sur la datation de la Nouvelle Église de Tokalı (Tokalı 2) en confrontant les arguments proposés pour les diverses datations et en essayant de mettre en évidence ceux qui paraissent les plus solides. Contrairement aux fresques de l'Ancienne Église de Tokalı, qui trouvent des parallèles dans les décors de trois églises datés entre 913 et 920[1], la datation de la Nouvelle Église de Tokalı (Göreme 17) reste discutée. Après une première série de débats entre Guillaume de Jerphanion – le « découvreur » de la Cappadoce[2] –, et Edmund Weigand[3], la datation au XIII[e] siècle, proposée dès 1967 par Marcel Restle[4] et reprise notamment par Hanna Wiemer-Enis[5] et Rainer Warland[6], a été vigoureusement

* Nous remercions Ioanna Rapti pour les indications et références qu'elle nous a données.

1. Les deux chapelles jumelées de Saint-Jean de Güllü Dere et l'église des Saints-Apôtres de Sinassos. Voir N. Thierry, Un atelier de peintures du début du X[e] siècle en Cappadoce : l'atelier de l'ancienne église de Tokali, *BSNAF* 1971, p. 170-178 ; C. Jolivet-Lévy, Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X[e] siècle. Nouvelles recherches, dans Ead., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 322-356.

2. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1936-1942, t. I, p. 297-376 ; Id., La chronologie des peintures de Cappadoce, dans Id., *La voix des monuments. Études d'archéologie. Nouvelle série*, Paris 1938, p. 185-207 ; Id., La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce, *ibid.*, p. 208-236 ; Id., Sur une question de méthode : à propos de la datation des peintures cappadociennes, *ibid.*, p. 237-254. Vincenzo Ruggieri (V. Ruggieri, *Guillaume de Jerphanion et la Turquie de jadis*, Soveria Mannelli 1997) a rendu hommage à Guillaume de Jerphanion et à ses recherches ; l'apport essentiel de Jerphanion demeure toujours valable. Désormais, voir C. Jolivet-Lévy avec la collaboration de N. Lemaigre Demesnil, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, 2 vol., Paris 2015.

3. E. Weigand, compte rendu de G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, *BZ* 35, 1935, p. 131-135 ; Id., Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien, *BZ* 36, 1936, p. 337-397.

4. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, t. 1, p. 23-26, 30, 35-37, 110-116.

5. H. Wiemer-Enis, *Die Wandmalerei einer kappadokischen Höhlenkirche: die Neue Tokalı in Göreme*, Francfort – Berlin 1993, p. 239-240 ; Ead., Zur Datierung der Malerei der Neuen Tokalı in Göreme, *BZ* 91, 1998, p. 92-102 ; Ead., *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersberg 2000, p. 10.

6. R. Warland, Das Templon der Neuen Tokalı Kilise in Göreme, Kappadokien, dans *Lithostrōton: Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, éd. B. Borkopp,

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

contestée en particulier par Nicole Thierry[7] et Catherine Jolivet-Lévy[8], qui s'en tiennent au xe siècle, datation déjà proposée par Jerphanion[9].

Ces hésitations s'expliquent non seulement par la qualité exceptionnelle des peintures de Tokalı 2, qui n'ont pas de véritable parallèle en Cappadoce, mais aussi par un certain nombre de traits sinon particuliers, du moins rares, dont l'interprétation peut prêter à discussion.

La présence de la Crucifixion dans l'abside centrale, accompagnée d'autres scènes de la Passion, est l'un de ces éléments. Elle se déploie sur toute la surface de la conque. En raison de son importance, elle est rarement absente du décor des églises en Cappadoce comme dans le reste de l'empire[10], mais ce n'est qu'exceptionnellement qu'on la trouve dans l'abside[11]. Cependant, cette situation n'est pas aussi isolée qu'il ne le semble au premier abord. On pourrait ainsi penser à une mosaïque du viie siècle à San Stefano Rotondo, à Rome, dans l'abside de la chapelle où, sous le pape Théodore Ier (642-649), avaient été transférées les reliques des saints Primus et Felicianus[12]. Une croix, surmontée du buste du

Berlin 2000, p. 325-332 ; Id., *Byzantinisches Kappadokien*, Darmstadt 2013, p. 80-83 (voir le compte rendu de C. Jolivet-Lévy dans *Bryn Mawr Classical Review*, http://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014-01-18.html).

7. N. Thierry, Les peintures de Cappadoce. Thèmes et styles du vie au xe siècle, *Histoire et archéologie, Les Dossiers* 63, 1982, p. 46-53 ; Ead., *Haut Moyen-Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, t. 1, Paris 1983, p. 54-55 ; Ead., De la datation des églises de Cappadoce, *BZ* 88, 1995, p. 419-455 ; Ead., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002, p. 169.

8. C. Jolivet-Lévy, Le riche décor peint de Tokalı Kilise à Göreme, *Histoire et archéologie, Les Dossiers* 63, 1982, p. 61-72 ; Ead., La glorification de l'empereur à l'église du Grand Pigeonnier de Çavuşin, *ibid.*, p. 73-77 ; Ead., *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 108 ; Ead., *La Cappadoce médiévale*, Paris 2001, p. 40, 70-71 ; Ead., Programmes iconographiques (cité n. 1), p. 322-356 ; Ead., *Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006, p. 45.

9. Proposent aussi le xe siècle : R. Cormack, Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings, *Journal of the British Archaeological Association* 3rd series, 30, 1967, p. 19-36 ; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982, p. 225-232 ; A. Cutler, Apostolic Monasticism at Tokalı Kilise in Cappadocia, *AnatSt* 35, 1985, p. 57-65 ; A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, p. 20-23, 29-32, 39-44 ; N. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome 1996, p. 52-53, 113-114 ; M. Parani, The Romanos Ivory and the New Tokalı Kilise: Imperial Costume as a Tool for Dating Byzantine Art, *CahArch* 49, 2001, p. 15-28 ; M. Andaloro, Committenti dichiarati e committenti senza volto. Constantino, Niceforo, Leone per la Tokali Kilise in Cappadocia, dans *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di Studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, éd. A. C. Quintavalle, Parme 2010, p. 151-153 ; L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 2010, p. 218-219, 228. Pour une mise au point historiographique détaillée jusqu'en 1986, voir Wharton Epstein, *Tokalı Kilise, op. cit.*, p. 81-86.

10. La Crucifixion est omise, par exemple à Sainte-Barbe de Soğanlı et à Karşı Kilise. Pour cette église, voir C. Jolivet-Lévy, Images et espace culturel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı Kilise, 1212), dans Ead., *Études cappadociennes* (cité n. 1), p. 285-320.

11. A. D. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986, p. 168.

12. Pour San Stefano Rotondo, mise au point de H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout 2005, p. 200-213, avec la bibliographie antérieure, p. 332 (p. 213 pour la mosaïque).

Christ, est entourée des deux saints évoqués. La composition rappelle certaines ampoules de Monza, où l'allusion à la Crucifixion est claire, mais il faut plutôt la rapprocher de l'abside de Saint-Jean de Latran, où un buste surmontait certainement une croix dès l'époque paléochrétienne, à une date difficile à préciser[13]. Plus intéressant encore pourrait être le rapprochement avec l'abside de Saint-Clément de Rome, datée du début du xiie siècle[14]. Les sources paléochrétiennes d'une grande partie de l'iconographie de l'abside et de l'arc triomphal ont été largement discutées et il est inutile d'y revenir ici[15]. Mais la présence d'une Crucifixion dans un tel environnement paléochrétien n'est guère discutée, tout au plus mise en relation avec des croix qui, sous des formes et dans des contextes divers, sont attestées dans des églises paléochrétiennes[16]. Elle reste finalement inexpliquée. Le contexte romain de cette mosaïque en rend difficile l'utilisation pour la datation de la Crucifixion de Tokalı 2.

Il faut se tourner vers Santa Maria Antiqua où l'on pourrait dire que deux Crucifixions prennent place dans une abside. Dans l'abside principale, un mur de 5,5 m de haut surmonte la conque absidale dont le décor originel a disparu. Sur ce mur une composition monumentale comprend la Crucifixion[17]. Elle fait partie des peintures attribuées à Jean VII (705-707) et elle est intégrée à un cycle de la vie du Christ qui s'étend sur les murs latéraux de l'abside. D'une certaine façon, elle en occupe la place centrale[18]. Ce cycle se termine par des scènes postérieures à la Résurrection, mais il ne montre ni la Mise au tombeau, ni l'Anastasis.

Un autre Christ se trouve dans l'espace situé au nord de l'abside, qui, sous le pontificat de Zacharias (741-752), est devenu une chapelle décorée sur la commande de Théodotus, un fonctionnaire de rang élevé de l'administration pontificale[19]. Sur le mur est qui est un mur

13. M. Andaloro, Das Bild in der Apsis, dans *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, éd. Ead. et S. Romano, Ratisbonne 2002, p. 73-102, ici p. 80-82.

14. G. Matthiae et M. Andaloro, *Pittura romana del Medioevo, secoli xi-xiv*, Rome 1988[2], p. 263-264.

15. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome 1967, p. 279-304 (qui doit être précisé par les pages citées ci-dessus, n. 14, dues à M. Andaloro) ; H. Toubert, Le renouveau paléochrétien à Rome au début du xiie siècle, dans *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, p. 239-310, ici p. 268-310 (repris de Ead., *CahArch* 29, 1970, p. 99-154).

16. *Ibid.*, p. 274-276 ; Toubert signale néanmoins, p. 274, n. 97, la Crucifixion du sanctuaire de Santa Maria Antiqua.

17. P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII in Santa Maria Antiqua in Rome* (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 3), Rome 1968, p. 39-54 ; P. Romanelli et P. J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Rome 1964, p. 35-36. Voir aussi la description et l'interprétation qui en est donnée par C. Barber, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2002, p. 47-53.

18. Pour des détails de ce cycle, voir Nordhagen, *Frescoes* (cité n. 17), p. 15-39.

19. N. Teteriatnikov, For Whom Is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua, *CahArch* 41, 1993, p. 37-46, avec les références antérieures, en particulier H. Belting, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom, *DOP* 41, 1987, p. 55-69 ; G. Bordi, La Capella del Primicerius Teodoto, dans *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, cat. exp., éd. M. Andoloro, Milan 2016, p. 260-269.

droit, la Vierge entourée de Pierre et de Paul, de saint Kèrykos et de sainte Julitte, reçoit la chapelle de la part de Théodotus, tandis que le pape Zacharias fait pendant à ce dernier. Au-dessus, dans une niche de 2,29 m x 1,89 m, est représentée une Crucifixion sous une forme plus classique, avec la Vierge et saint Jean de part et d'autre de la croix, ainsi que le porte-éponge et Longin qui donne le coup de lance. De manière paradoxale, c'est le Christ de l'abside principale, l'image la plus ancienne, qui n'est revêtu que d'un *perizonium*, tandis que celui de la chapelle de Théodotus est revêtu d'un *colobium* qu'on retrouve sur des images antérieures[20].

Ces deux images ne sont certes pas de véritables images d'abside ; celle du sanctuaire principal surmonte et domine la conque de l'abside. Celle de la chapelle de Théodotus occupe une niche qui la met en valeur, mais qui appartenait déjà à l'état précédent. Dans les deux cas, la Crucifixion s'impose au regard et permet le rapprochement avec l'abside de Tokalı. Il faut en revanche écarter le rapprochement, proposé par Wiemer-Enis, avec une Crucifixion qui serait située dans l'abside du mausolée du complexe du monastère du Pantocrator à Constantinople[21]. Le passage correspondant du *typikon* doit être interprété autrement[22] : quatre scènes, Anastasis, Crucifixion, Mise au tombeau, Apparition aux Saintes femmes, se trouvent εἰς τὰς δύο τοῦ ἡρῴου ἀψῖδας. Dans la mesure où ce monument n'a qu'une seule abside, ἀψίς a un autre sens qu'abside, celui de lunette au sens d'espace d'un mur délimité par un arc[23]. Les seuls rapprochements possibles sont donc antérieurs au xe siècle.

L'iconographie même de la Crucifixion est plus ambiguë à interpréter. Sa richesse n'est pas par elle-même un élément de datation[24]. Elle peut être simplement due à la mise en valeur de la scène dans un espace qui permettait ce déploiement. La plupart des éléments de cette vaste composition, disques du soleil et de la lune, les deux larrons, les Myrophores sont attestés aussi bien avant qu'après le xe siècle. Plus intéressante est la présence du porte-lance, du porte-éponge et du centurion[25]. Les deux premiers, souvent appelés Longinos et Esopos en Cappadoce sur la

20. La description faite par Nordhagen, *Frescoes* (cité n. 17), montre bien que le haut du corps du Christ, à peine conservé, n'était pas couvert d'un vêtement. La restitution de W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Rome 1911, reproduite dans Romanelli et Nordhagen, *Santa Maria Antiqua* (cité n. 17), fig. 22, est inexacte sur ce point. Elle montre aussi un Christ dans la conque, mais il date de l'époque de Paul Ier (757-767) ; Romanelli et Nordhagen supposent qu'une Vierge constituait le décor de l'abside sous Jean VII, *ibid.*, p. 41.

21. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 145-146.

22. P. Gautier, Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator, *REB* 32, 1974, p. 1-145 ; voir p. 75, l. 776-778.

23. J.-M. Spieser, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le typikon et le monument, *Convivium* 2/1 (= *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H. L. Kessler), 2015, p. 202-217.

24. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 86-87, qui insiste, en particulier, sur le rapprochement avec la Crucifixion de Sopoćani.

25. Le porte-éponge est mentionné aussi bien dans les synoptiques (Mt 27, 48 ; Mc 15, 36 ; Lc 23, 36) que dans Jean 19, 29. Le soldat qui donne le coup de lance se trouve seulement dans Jean 19, 34; le centurion, qui reconnaît en lui le Fils de Dieu, se trouve dans Marc 15, 39 et Luc 23, 47. Les indications de L. Petzoldt *s.v.* Longinus von Cäsarea, der Centurio, dans *LCI* 7, col. 410-411, ne sont pas très précises et donnent l'impression que le nom « Longin » se trouve dans les évangiles canoniques alors qu'il vient de l'évangile de Nicodème 11, 1 où il est donné au centurion (voir P. Geoltrain et J.-D. Kaestli, *Écrits apocryphes*

plupart des décors archaïques, sont fréquemment représentés dès la Crucifixion du Rabbula et jusqu'aux ixe et xe siècles[26]. En revanche, la présence du centurion qui, à Tokalı 2, s'ajoute aux deux autres personnages apparaît comme une innovation, en Cappadoce du moins. Mais on le trouve déjà dans la Crucifixion du Paris BnF gr. 510[27]. Dans la plupart des représentations postérieures, du moins dans la peinture monumentale, c'est le centurion, parfois nommé Longin, qui est le seul représenté. Il existe pourtant des exceptions. En Cappadoce même, les trois personnages sont présents dans la Crucifixion de Saklı Kilise (Göreme 2a), datée du milieu ou du troisième quart du xie siècle. On les retrouve dans les trois églises à colonnes, Karanlık Kilise, Elmalı Kilise, Çarıklı Kilise, habituellement datées du xie siècle. Les mêmes, non nommés, il est vrai, sont représentés en 1038 dans la Crucifixion d'un évangile arménien dont le copiste s'appelle Evagris (Matenadaran 6201, fol. 7r) et qui a sans doute été réalisé dans le Taron, une région annexée par Byzance au xe siècle[28]. La même composition est aussi attestée à une date plus tardive, par exemple au milieu du xiiie siècle à Sopoćani[29].

En fait, les variantes sont nombreuses et il n'est guère possible de les grouper chronologiquement d'après le nombre de personnages représentés[30]. On peut remarquer que les Crucifixions figurant dans le Paris BnF gr. 74 du xie siècle montrent des variantes[31]. Le fait qu'une attribution au xe siècle ferait de Tokalı 2 le premier exemple connu où le centurion, le porte-lance et le porte-éponge se trouveraient réunis, ne suffit pas pour exclure cette datation. Comme il a été rappelé, le centurion figurait déjà dans le Paris gr. 510. Par ailleurs, dans le curieux redoublement de la Crucifixion du Grand Pigeonnier de Çavuşin, le centurion est représenté dans la première scène, les deux autres personnages dans la seconde. L'iconographie de la Crucifixion de Tokalı 2 est donc possible au xe siècle. L'attitude de la Vierge, les mains levées sous son voile, est encore un indice en faveur de cette date. Cette attitude, relativement rare, se retrouve dans la Crucifixion du Paris gr. 510 et dans celle de Çavuşin[32].

chrétiens II, Paris 2005, p. 277). Pour une explication proposée pour cette confusion de nom, G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux xive, xve et xvie siècles*, Paris 1916 (réimpr. 1960), p. 425, n. 1. Pour Ésopos, le nom du porte-éponge, l'explication proposée par Millet, n. 2, est peu vraisemblable.

26. Kartsonis, *Anastasis* (cité n. 11), fig. 24f-g, 25a. Voir aussi un ivoire conservé à Berlin, A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des x. – xiii. Jahrhunderts*, Berlin 1934 (réimpr. 1979), t. 2, n. 72 ; A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, p. 115, fig. 125.

27. Paris, BnF gr. 510, fol. 30v. Voir L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 291-297, fig. 7.

28. *Armenia sacra : mémoire chrétienne des Arméniens (ive-xviiie siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, n° 65 (I. Rapti), p. 188-189, avec la bibliographie antérieure.

29. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1992 (résumé en anglais p. 177-188).

30. Millet, *Recherches* (cité n. 25), p. 396-460.

31. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du xie siècle*, Paris 1908, t. 1, pl. 50-51 et 87-88 ; t. 2, pl. 140 et 178-180.

32. Brubaker, *Vision and Meaning* (cité n. 27), p. 294 et fig. 7. Pour Çavuşin, voir Thierry, *Haut-Moyen-Âge en Cappadoce* (cité n. 7), pl. 16a.

Les scènes associées à la Crucifixion et représentées au-dessous d'elle sont disposées de manière originale mais ne permettent guère d'avancer dans le problème de la datation. De part et d'autre de la figure centrale de saint Basile se trouvent, à gauche, la Mise au tombeau et la Déposition de la Croix et, à droite, l'Anastasis et les Myrophores[33]. Les deux séquences ont l'air de diverger : de chaque côté, la scène chronologiquement la plus ancienne, Déposition et Anastasis, est la plus proche du saint. Ce rapprochement souligne peut-être le lien avec la liturgie du Samedi saint[34]. La présence de ces quatre scènes, Descente de la Croix, Mise au tombeau, les Myrophores et Anastasis, n'est pas surprenante au xᵉ siècle : on les trouve déjà, par exemple, dans l'Ancienne Église de Tokalı[35].

Dans la perspective de la datation, deux détails seulement sont à relever. Dans la Mise au tombeau, dont seule la partie supérieure est encore visible, c'est un sarcophage qui devait recevoir le corps du Christ[36]. La plupart des représentations contemporaines montrent, au contraire, le Christ porté en direction d'une grotte creusée dans le rocher[37]. Mais un sarcophage était présent dans l'église des Saints-Apôtres de Mustafapaşaköy (autrefois Sinasos) au début du xᵉ siècle[38]. Si le sarcophage dans la Mise au tombeau est attesté au xɪᵉ siècle, par exemple dans la crypte du *katholikon* de Saint-Luc en Phocide, la variante avec la grotte l'est encore au xɪɪᵉ siècle dans l'église des Saints-Anargyres de Kastoria, ce qui montre bien que ces variantes ne peuvent que difficilement être utilisées pour dater un monument[39]. Il convient néanmoins de signaler la présence de saint Jean Baptiste dans l'Anastasis de la Nouvelle Église de Tokalı, qui devient constante à partir du xɪᵉ siècle après une première occurrence à Sainte-Sophie de Kiev[40].

La place centrale de saint Basile dans cette abside doit aussi être commentée. Elle a depuis longtemps été mise en rapport avec l'hypothèse, jamais contestée, que cette église

33. Une préoccupation semblable avec le développement iconographique du cycle de la mort et de la résurrection du Christ se voit à Çavuşin. Ces quatre scènes postérieures à la Crucifixion constituent la fin des programmes en frise continue des églises archaïques, où elles se suivent dans l'ordre chronologique, voir par exemple, Tokalı Kilise 1 : Descente de la Croix, Mise au tombeau, les Myrophores et l'Anastasis.

34. Pour une réflexion sur les liens avec la liturgie, voir Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (cité n. 9), p. 232 ; Kartsonis, *Anastasis* (cité n. 11), p. 168, 171 et 224-225.

35. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 64-65 et fig. 38-40.

36. Jerphanion, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. I, 2, p. 348, fig. 85, 3.

37. Pour des références, voir Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 90.

38. Jerphanion, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. II, 1, p. 71-72 ; pour la datation, voir Jolivet-Lévy, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 182.

39. N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athènes 1997, p. 83, fig. 84 : la datation de ces peintures et du monument dans son ensemble reste discutée, mais il paraît acquis qu'elles sont du xɪᵉ siècle (pour les références, voir J.-M. Spieser, L'art du xɪᵉ siècle : une vue d'ensemble, [à paraître dans *À la suite de Paul Lemerle. L'humanisme byzantin et les études sur le xɪᵉ siècle quarante ans après*, éd. B. Flusin et J.-C. Cheynet], n. 16) ; M. Chatzidakis et S. Pelekanidis, *Καστοριά. Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, Athènes 1992, p. 33, fig. 12 et p. 44 pour la datation.

40. G. Logvin, *София Киевская*, Kiev 1971, fig. 111-112.

était dédiée au grand saint cappadocien[41]. Son importance est encore marquée par trois portraits – dont l'un au centre de la grande croix en relief du tympan sud de l'église – et par un cycle des principaux épisodes de sa vie, peints sur la paroi nord de la nef et inspirés par le récit faussement attribué à Amphiloque, évêque d'Iconium au ɪvᵉ siècle[42]. Ce cycle, qui comprend onze scènes, a fait l'objet de nombreux commentaires[43]. Compte tenu de la date tardive à laquelle se répandent les cycles hagiographiques, ces images de la vie de saint Basile ont paru incompatibles avec une datation au xᵉ siècle[44]. Mais cette impression est trompeuse : en Cappadoce même, il existe dans le bras sud de la petite chapelle funéraire en croix libre de Balkan Deresi 4 (xᵉ siècle) trois représentations biographiques du hiérarque cappadocien[45]. Il existe aussi un court cycle de la vie de saint Basile dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome, transformé en église dédiée à la Vierge (Santa Maria in Gradellis au Moyen Âge, puis Santa Maria Egiziaca) à une date inconnue au Moyen Âge. Cette église a reçu le décor peint, encore partiellement conservé, sous un pape Jean qu'il faut identifier avec Jean VIII (872-882)[46]. Deux scènes sont conservées : saint Basile et la pécheresse ainsi que les funérailles du saint. Il est possible, mais loin d'être sûr, qu'un petit nombre de scènes supplémentaires aient existé. L'apparition inattendue de ce cycle à Rome pourrait être due à une traduction latine de la vie de saint Basile par le Pseudo-Amphiloque, réalisée sous le pape Nicolas Iᵉʳ (856-867)[47]. Compte tenu de l'importance de Basile pour la Cappadoce et pour cette église, un cycle plus développé – huit scènes en tout – ne paraît pas impensable, dans ce cas particulier, dès le xᵉ siècle[48].

Un autre rapprochement, certes approximatif, peut être fait avec le monument romain. La Dormition de la Vierge est représentée à Tokalı 2 sur le mur est, entre l'abside

41. Déjà G. de Jerphanion proposait cette dédicace : G. de Jerphanion, Histoires de saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du Moyen-Âge, dans Id., *La voix des monuments* (cité n. 2), p. 154-161.

42. Pour cette vie, *Clavis Patrum Graecorum* II, Turnhout 1974, n° 3253 (PG 29, col. 294-297, pour une traduction latine).

43. Décrit une première fois par Jerphanion, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. I, 2, p. 313 et 358-365 ; Id., Histoire de saint Basile (cité n. 41), p. 154-161, où il en donne une description détaillée ; voir encore J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le Temple de la Fortune virile à Rome*, Bruxelles – Rome, 1959, p. 19, 35-38 ; C. Walter, Biographical Scenes of the Three Hierarchs, *REB* 36, 1978, p. 243-250.

44. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 159-174, ici p. 166-171, pour des exemples de cycles hagiographiques, datés au plus tôt du xɪɪᵉ siècle.

45. Jolivet-Lévy, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 202-203 (cette chapelle est désignée comme n° 3 par G. P. Schiemenz, Zur Chronologie der kappadokischen Felsmalereien, *ArchAnz* 85, 1970, p. 260, n. 73). Pour ces trois images : Jerphanion, Histoires de saint Basile (cité n. 41), p. 153-158 ; Walter, Biographical Scenes (cité n. 43), p. 245-247.

46. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales* (cité n. 43), p. 9-13 et 77-79.

47. *Ibid.*, p. 35-40.

48. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 174.

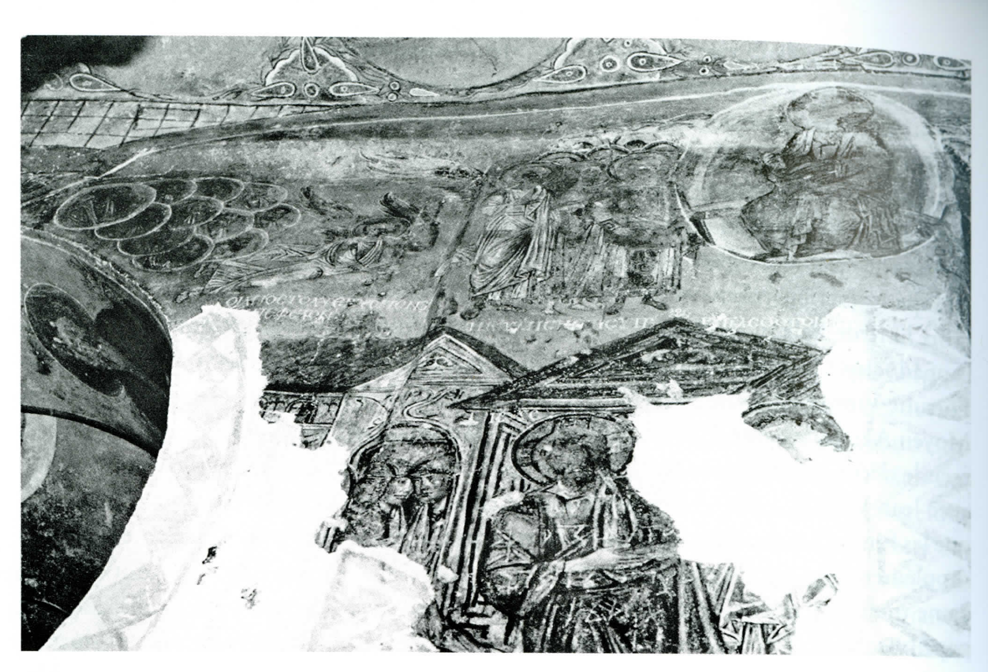


Fig. 1 – Dormition de la Vierge, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église (d'après EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, fig. 101)

centrale et l'abside nord (fig. 1). On considère généralement que cette scène apparaît tardivement dans le répertoire byzantin[49], mais un fragment de plaque de céramique, récemment découvert à Antinoé, montre une partie d'une Dormition (le Christ portant l'âme, nue, de la Vierge)[50]. Le contexte archéologique suggère une datation entre le Ve et le VIIe siècle. Mais les exemples antérieurs au XIe siècle restent peu nombreux : en Méditerranée orientale, on ne peut guère citer qu'Ateni (905-906) et Kılıçlar Kilise (1re moitié du Xe siècle)[51]. L'iconographie de la scène montre encore quelques hésitations. À Ateni, c'est déjà une image proche du type qui deviendra courant[52]. Encore au XIe siècle,

49. J. MYSLIVEĆ, *s.v.* Tod Mariens, dans *LCI* 4, col. 333-338, considère que l'exemple daté le plus ancien est celui d'Ateni en Géorgie (905-906).

50. R. PINTAUDI, La rappresentazione della *Dormitio Virginis* su un piatto da Antinoe, dans *Antinoupolis I*, éd. Id., Florence 2008, p. 279-293 (nous remercions R. Pintaudi de nous avoir fait connaître cette publication). Pour deux exemples plus tardifs où l'âme de la Vierge est représentée nue, voir les références données par B. BAGATTI, Ricerche sull'iconografia della *Koimesis* o *Dormitio Mariae*, *Liber Annuus* 25, 1975, p. 225-253 (ici p. 229 et n. 16 et 17).

51. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 141.

52. À Kılıçlar Kilise, la scène est trop mal conservée pour qu'on puisse juger des détails de l'iconographie, mais elle semble proche de l'image qui deviendra classique : RESTLE, *Byzantinische Wandmalerei* (cité n. 4), t. 2, fig. 257.

en Cappadoce, à Ağaç Altı Kilise, un seul apôtre est représenté près de la Vierge, tandis que le Christ figure deux fois, immédiatement derrière le lit funéraire, s'apprêtant à recueillir son âme et, dans la partie supérieure de l'image, tenant l'âme et suivi par un ange portant un sceptre[53]. À Tokalı 2, un Christ dans une mandorle, trônant sur un arc-en-ciel, surmonte le Christ debout près de sa mère. À gauche, dans l'écoinçon, formé par l'ouverture de l'abside nord, avec une légende « les apôtres venant sur les nuages »[54], un groupe de onze apôtres, dans des médaillons, est guidé par un ange, mais on est encore loin des disciples qui voyagent, chacun dans son nuage, comme on le verra dans les peintures tardives. C'est cet épisode qui permet d'évoquer le petit cycle de la Dormition présent dans le Temple de la Fortune déjà mentionné[55]. Il comporte trois scènes inspirées de récits de la mort de la Vierge[56]. Ils ne sont pas directement comparables aux exemples déjà cités, mais il faut attirer l'attention sur la troisième image : des apôtres sont tirés de l'emplacement où ils se trouvent par les anges qui vont les emmener auprès de la Vierge. Sans supposer évidemment un lien direct entre les deux scènes, ce rapprochement est une indication que des interprétations aussi complexes de la Dormition sont possibles dès le Xe siècle[57].

Dans la perspective de cet article, il paraît inutile de s'attarder longuement sur les scènes représentées dans l'abside nord et attestées au Xe siècle[58]. Sous la conque, où est représenté le Christ trônant, et entre l'Hospitalité d'Abraham qui occupe la place centrale et la Psychostasie, on trouve saint Zosime tenant un calice et donnant la communion avec une cuillère à Marie l'Égyptienne[59]. Cette scène est souvent représentée près du sanctuaire et contribue à la connotation eucharistique du programme, mais on la trouve aussi à l'ouest et près de la porte d'entrée[60]. Si elle ne se trouve pas antérieurement au Xe siècle, elle est

53. N. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : région du Hasan Daği*, Paris 1963, p. 79-80, fig. 19 et pl. 39b.

54. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 77.

55. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Peintures médiévales* (cité n. 43), p. 29-35.

56. *Ibid.*, l'auteure renvoie, p. 29, n. 1, à A. WENGER, *L'Assomption de la Très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle. Études et documents*, Paris 1955.

57. THIERRY, Datation (cité n. 7), p. 442, rappelle, en renvoyant à WENGER, *Assomption* (cité n. 56), p. 230-231 et 366-367, que des textes mentionnant l'arrivée des apôtres dans des nuages étaient connus au Xe siècle. Cela ne peut néanmoins pas être un argument décisif, car les images ne sont pas nécessairement contemporaines des textes correspondants.

58. Pour un débat sur le rôle de cette abside (*prothésis* ou chapelle avec un autel), WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 8, n. 12, qui discute en particulier T. MATHEWS, Private Liturgy in Byzantine Architecture: toward a Re-appraisal, *CahArch* 30, 1982, p. 125-138. À première vue, le décor ne permet guère de se décider.

59. S. TOMEKOVIĆ, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, éd. L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy, Paris 2011, p. 127-129.

60. *Ibid.*, p. 129-131 ; N. SIOMKOS, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, Thessalonique 2005, p. 85-87 et fig. 30.

attestée de manière sûre à cette date dans le Pigeonnier de Çavuşin[61]. Cette occurrence suffit pour montrer que cette scène est possible au xe siècle[62]. Il en va de même de la scène voisine : un ange fait face à un démon ailé, il tient une balance et procède à la pesée de rouleaux. Cette image évoque la psychostasie qui est représentée au IXe siècle de manière très proche à Saint-Étienne de Kastoria dans le contexte du Jugement dernier[63]. Ces deux scènes, Communion de Marie l'Égyptienne et Pesée des âmes, sont représentées à proximité l'une de l'autre à Kastoria, sans être aussi étroitement liées qu'à Tokalı 2[64].

L'Hospitalité d'Abraham, dernière image de cet ensemble, ne devrait pas non plus faire difficulté. Pour le xe siècle, le seul autre exemple en Cappadoce se trouve peut-être dans Kokar Kilise, mais la date de ces peintures est controversée et l'identification même de la scène n'est pas assurée[65]. Dans l'image de Tokalı, ce sont les trois hôtes d'Abraham qui retiennent l'attention, et plus particulièrement le personnage central : celui-ci, entouré de deux anges, est représenté sous la forme d'un Christ pourvu d'un nimbe crucifère et sans ailes[66]. La scène porte le titre inhabituel Ἡ δ[ιαδοχ]ὶ το[ῦ Αβ]ρ[αάμ], « La succession d'Abraham », mais les trois personnages sont accompagnés de l'inscription Ἡ ἁγία Τρηάς, « La sainte Trinité ». Cette manière de représenter le personnage central avec un nimbe crucifère et sans ailes paraît exceptionnelle. Le seul autre exemple repéré se trouve dans une petite église d'Eubée, l'église de la Dormition à Oxylithos, datée du début du XIVe siècle[67]. Des variantes sur ce thème sont fréquentes à partir de la fin du XIIIe et du XIVe siècle,

61. Cette scène, qui a échappé à Wiemer-Enis (WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* [cité n. 5], p. 111-112) a été signalée par JOLIVET-LÉVY, Glorification (cité n. 8), p. 74, et reprise dans ses publications postérieures : *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 19, *Cappadoce Médiévale* (cité n. 8), p. 315 ; puis par L. RODLEY, The Pigeon House Church, Çavuşin, *JÖB* 33, 1983, p. 314, p. 320-321, fig. 11 ; THIERRY, *Çavuşin* (cité n. 7), p. 53.

62. Un exemple de cette scène a une datation plus controversée : c'est la seule scène attestée dans Göreme 29b, désignée comme Göreme 31 par WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 111, et par F. HILD et M. RESTLE, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB 2), Vienne 1981, p. 213, avec renvoi à JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. I, p. 255-257, fig. 59.4. Il s'agit d'un espace situé au-dessus de Göreme 29a qui est une petite chapelle ajoutée à Kılıçlar Kilise. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), ne fait que mentionner la scène, p. 19, n. 38. Jerphanion propose une date au xe siècle, mais Wiemer-Enis suggère plutôt la seconde moitié du XIe siècle, voir WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 111, n. 44.

63. Pour le Jugement dernier de Kastoria : N. PATTERSON ŠEVČENKO, Images and the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art, dans *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, éd. R. J. Daly, Brookline MA – Grand Rapids MI 2009, p. 250-272, ici p. 259-260 et fig. 14-2 ; SIOMKOS, *Saint-Étienne* (cité n. 60), p. 95-96 et fig. 49.

64. À Kastoria, la Pesée des âmes fait partie d'un Jugement dernier représenté dans le narthex. La Communion de Marie l'Égyptienne est peinte sur un pilier séparant le narthex du naos.

65. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 303.

66. RESTLE, *Byzantinische Wandmalerei* (cité n. 4), t. 2, p. 68 et fig. 105 ; JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 99-100 et pl. 67, 1.

67. I. LIAPÈ, *Μεσαιωνικά Μνημεῖα Εὐβοίας*, Athènes 1971, p. 108-114, pl. 78a (exemple déjà signalé par WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* [cité n. 5], p. 110, n. 41).

comme l'a montré un rapide sondage sur les églises crétoises. Le personnage central est ailé et entouré des lettres IC XC dans l'église du Sauveur à Méronas (*ca* 1450), son identité encore marquée par un nimbe crucifère et par une double mandorle ovale et en forme de losange[68] ; toujours ailé et simplement doté d'un nimbe crucifère à l'église Saint-Georges de Monastiraki (milieu XIVe siècle), à la Panagia de Thronos (*ca* 1300), à Saint-Jean l'Évangéliste de Kato Poros (début XIVe siècle)[69]. Les trois anges ont un nimbe crucifère à Saint-Nicolas d'Apostoloi (fin XIVe siècle) et à Saint-Jean l'Évangéliste de Kato Valsamonero (*ca* 1400)[70] ; c'est aussi le cas à Saint-Georges d'Agios Konstantinos (1401), où l'ange de droite porte de manière surprenante, l'inscription Κ(ΑΙ) ΑΓ(ΙΟ)Ν Π(ΝΕΥ)ΜΑ, « et le Saint-Esprit » (malheureusement, les deux autres inscriptions ont disparu). En revanche, à Saint-Jean l'Évangéliste de Selli (1411), les trois personnages portaient vraisemblablement l'inscription Ο ΩΝ, « Celui qui est », puisqu'elle reste lisible dans les nimbes du personnage central et de celui de droite[71]. Si ces exemples se multiplient au XIVe siècle, il importe de rappeler que, déjà au XIe siècle, on trouve cette scène avec le titre « La sainte Trinité ». En effet, une iconographie analogue avec l'inscription « La sainte Trinité à la maison d'Abraham » est attestée au début du XIe siècle dans le tétraévangile de Vehap'aṙ (Matenadaran 10780)[72] : le personnage central a un nimbe crucifère mais reste ailé. On retrouve une iconographie similaire, vers 1092, dans le psautier Barberini, avec le même titre[73]. L'existence, bien attestée au XIe siècle, de l'Hospitalité d'Abraham, intitulée Sainte-Trinité avec les hôtes d'Abraham dotés d'un nimbe crucifère, rend vraisemblable que cette iconographie était possible dès le milieu du xe siècle[74]. La multiplication d'exemples au XIIIe siècle ne doit pas faire oublier les

68. J. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete. 3, Amari Province*, Leyde 2012, p. 178 et fig. 417. Il a vraisemblablement un nimbe crucifère.

69. Voir, pour Saint-Georges de Monastiraki, *ibid.*, p. 186 et fig. 465 ; pour la Panagia de Thronos, *ibid.*, p. 219 et fig. 585 ; pour Kato Poros, voir J. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete. 1, Rethymnon Province*, Londres 1999, p. 116, pl. 12a et fig. 115.

70. Pour Saint-Nicolas d'Apostoloi, voir SPATHARAKIS, *Amari Province* (cité n. 68), p. 34-35 et fig. 91-92 ; pour Kato Valsamonero, SPATHARAKIS, *Rethymnon* (cité n. 69), p. 125.

71. Saint-Georges d'Agios Konstantinos, voir SPATHARAKIS, *Rethymnon* (cité n. 69), p. 52-53 et fig. 24 ; Selli, *ibid.*, p. 239 et fig. 295. Ces inscriptions mériteraient un autre développement qui n'a pas sa place ici.

72. *Armenia sacra* (cité n. 28), n° 66 (I. Rapti), p. 189-190, avec la bibliographie antérieure. Voir aussi I. RAPTI, Image et rite dans l'enluminure arménienne du Moyen âge, dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2009, t. 2, p. 779-818, ici, p. 783-786.

73. Vatican, Barb. gr. 372, fol. 85v. Pour la datation, voir DE WALD, The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter, *Hesperia* 13, 1944, p. 78-86 ; date reprise par K. WEITZMANN, The Psalter Vatopedi 761, *JWAG* 10, 1947, p. 20-51 (voir p. 26, n. 15).

74. On pourrait aussi rappeler que la même scène, avec des nimbes crucifères pour les trois hôtes d'Abraham, est représentée dans deux des trois églises dites à colonnes, Karanlık Kilise et Çarıklı Kilise, usuellement datées du milieu du XIe siècle. Mais dans la mesure où cette datation est parfois discutée, il est préférable de ne pas faire intervenir ces monuments dans la discussion. Pour une datation au XIIIe siècle, voir R. WARLAND,





Fig. 2 – Mi-Pentecôte, Göreme, Tokalı, Nouvelle Eglise (d'après EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, fig. 101)

exemples plus anciens même s'ils sont peu nombreux. La coïncidence exceptionnelle entre l'image de Tokalı et celle d'Oxylithos sur la représentation de la figure centrale en Christ sans ailes, ne suffit pas à imposer un rapprochement de deux œuvres dans le temps et n'autorise pas une datation tardive de Tokalı. Il en va de même pour la table en sigma dont Tokalı offre, peut-être, la première apparition dans ce contexte, du moins dans la peinture monumentale[75].

Une dernière scène surprend par sa rareté et pose problème. C'est la composition intitulée la Mi-Pentecôte (fig. 2), comme l'indique l'inscription qui l'accompagne. Cette fête, célébrée entre Pâques et Pentecôte, repose sur Jean 7, 14-36 qui relate un épisode de la vie publique du Christ, son enseignement dans le Temple. C'est bien cet épisode qui est représenté, puisque le Christ est montré âgé. La première difficulté vient de l'emplacement de la scène entre la Présentation au Temple et la Vocation de Jean. On attendrait plutôt à

Deesis – Emmanuel – Maria. Bildkonzepte kappadokischer Höhlenkirchen des 13. Jahrhunderts, dans *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, éd. G. Koch, Wiesbaden 2000, p. 365-386.

75. Dans la Bible de Cotton, on voit une table de forme arrondie, et non vraiment en sigma : K. WEITZMANN et H. KESSLER, *The Cotton Genesis. British Library codex Cotton Otho B.VI*, Princeton 1986, p. 79-80 et fig. 216.

cet emplacement le Christ au Temple à l'âge de douze ans (Lc 2, 41-50). Cet épisode est bien attesté, par exemple dans le Paris gr. 510, fol. 165r. La confusion iconographique entre les deux scènes est relativement fréquente, mais elle se fait plus souvent dans l'autre sens, à savoir un Christ juvénile représenté dans une image intitulée Mi-Pentecôte, comme sur le mur sud du sanctuaire d'Agios Sozon à Géraki, peinture attribuée au XIIe siècle[76]. Un exemple relativement proche est donné par le tétraévangile Florence Laur. VI 23 : au fol. 106r, le Christ au Temple à douze ans est représenté avec une stature d'adulte mais sans barbe, tandis que dans l'image précédente, il est représenté enfant, seul, marchant sans doute vers le Temple. De manière très hypothétique, on a proposé l'idée que l'artiste voulait, en écho à Luc 2, 52, montrer que le Christ grandissait en âge[77]. Il ne faut pas oublier qu'une troisième scène est encore plus difficile à distinguer de l'image de la Mi-Pentecôte : c'est l'épisode du Christ enseignant dans la synagogue de Nazareth (Lc 4, 18-27), qui se situe après le Baptême et la Tentation[78]. Le sujet figure, par exemple, à la Pantanassa de Mistra où le Christ tient à la main un rouleau inscrit du passage d'Isaïe qu'il a lu dans la synagogue[79], ce qui permet ici l'identification de la scène. Si l'on ne tient pas compte de la scène de Tokalı, l'exemple le plus ancien de la Mi-Pentecôte semble se trouver dans le synaxaire géorgien A-648, conservé à l'Institut des manuscrits géorgiens de Tbilisi et attribué au premier quart du Xe siècle[80].

76. N. K. MOUTSOPOULOS et G. DIMITROKALLIS, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Thessalonique 1981, p. 186 et fig. 311-313, p. 197-199.

77. C. WALTER, The Earliest Representations of Mid Pentecost, *Zograf* 8, 1977, p. 15-16. Dans Mid-Pentecost, *EChR* 3, 1970-1971, p. 231-233, le même auteur considère qu'un des exemples les plus anciens de cette scène se trouve sur un ivoire conservé à Chambéry. La Mi-Pentecôte figure sur le volet gauche du diptyque : elle est la première scène d'un petit registre qui continue avec la Guérison de l'aveugle et celle de la belle-mère de Pierre. L'auteur l'attribue au XIe siècle en raison du titre de ῥαίκτωρ du donateur de l'ivoire. Mais cet ivoire paraît devoir être daté de manière sûre à la fin du XIIe ou au XIIIe s. et a sans doute une origine vénitienne : J. DURAND, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, n° 174, p. 266-267, avec la bibliographie antérieure ; en dernier lieu, G. KIOURTZIAN, Un nouveau diptyque en ivoire de style byzantin, dans *Mélanges d'Antiquité tardive. Studiola in honorem Noël Duval*, éd. C. Balmelle, P. Chevalier et G. Ripoli, Turnhout 2004, p. 233-244, ici p. 237-238 ; pour les incertitudes sur la charge de ῥαίκτωρ, *ibid.*, p. 242, n. 23.

78. N. GKIOLÈS, Ὁ Ἰησοῦς διδάσκων ἐν τῇ συναγωγῇ τῆς Ναζαρέτ, *EEBS* 50, 1999-2000, p. 271-296, qui montre que cette scène, fréquente dans les manuscrits, ne se trouve guère avant le XIIIe siècle dans la peinture monumentale.

79. M. ASPRA-BARBADAKÈ et M. EMMNAUÈL, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athènes 2005, p. 110-112 ; J.-M. SPIESER, Remarques sur le programme iconographique de la Pantanassa de Mistra, dans *L'image en question. Pour Jean Wirth*, éd. F. Elsig *et al.*, Genève 2013, p. 177-182, ici p. 181-182.

80. G. BABIĆ, La Mi-Pentecôte, *Zograf* 7, 1976, p. 23-27 (en serbe avec résumé en français). Voir aussi dans *Scriptorium* 30, 1976, p. 155-156, le compte rendu par J. LAFONTAINE-DOSOGNE de G. ALIBEGASVILI. *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков* (*Principe artistique de l'illustration du manuscrit à miniatures géorgien du XIe au début du XIIIe siècle*), Tbilissi 1973 (en russe avec résumé en français) ; Z. SKHIRTLADZE, Zacharia, Archbischop of Bana and Artistic Transmission between Georgia and Byzantium, dans *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London (21-26 August 2006)*, éd. E. Jeffreys, Aldershot 2006, t. 2, p. 255-256.

C'est une scène rare à cette époque, mais dans la mesure où son existence y est prouvée, il devient difficile de penser qu'elle est impossible dans la deuxième moitié du xe siècle, d'autant plus que le manuscrit évoqué, dont les miniatures sont de style byzantin et accompagnées d'inscriptions grecques, a vraisemblablement été produit dans un monastère géorgien situé en territoire byzantin[81].

Il en va de même pour la Mission des Apôtres, bien attestée au xe siècle. Il serait inutile de l'évoquer dans ce contexte si elle ne permettait pas de poser le problème de la relation entre la Nouvelle Église de Tokalı et le Pigeonnier de Çavuşin. Sur la voûte principale des deux églises, cette scène et l'Ascension sont étroitement rapprochées au point que des apôtres appartenant à l'Ascension tendent à se confondre avec le groupe des disciples recevant la Mission. La disposition de ces deux images est tellement inhabituelle et proche qu'il est difficile de supposer une coïncidence. Déjà Guillaume de Jerphanion était allé dans ce sens, même si une partie de son argumentation est dépassée[82]. On a certes tendance à admettre, parfois trop facilement, qu'une œuvre de moins bonne qualité a copié une œuvre exceptionnelle ou s'en est inspirée plutôt que le contraire. Mais cette conclusion est ici renforcée par la disposition même des scènes dans les deux églises. La composition de Tokalı 2 répond à l'aménagement de l'architecture et y est parfaitement adaptée. Les deux scènes sont encadrées par des arcs doubleaux qui les séparent des scènes peintes de part et d'autre. Leur orientation épouse le parcours dans l'église : l'Ascension est disposée de manière à être facilement vue par ceux qui entrent, la Mission des Apôtres par ceux qui sortent. À Çavuşin toutefois, la voûte en berceau qui précède l'abside n'est pas transversale comme à Tokalı 2, mais dans l'axe de l'église (fig. 3) ; la moitié occidentale est occupée par des scènes de la vie du Christ sur deux registres de chaque côté. Sans aucune séparation architecturale, ces scènes sont contiguës à l'ensemble formé par l'Ascension et la Mission à l'est. Le Christ de l'Ascension, représenté dans l'axe de la voûte, domine les apôtres de l'Ascension comme la scène de la Mission, toutes ces figures étant placées perpendiculairement à l'axe de la voûte. Cela en fait une composition moins homogène et moins claire qu'à Tokalı 2 où les deux scènes se lisent de manière beaucoup plus distincte, malgré les apôtres reportés du côté de la Mission[83].

81. Lafontaire-Dosogne, Compte rendu (cité n. 80), p. 156. Cette datation et cette origine avaient déjà été proposées par V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 169 et p. 183, n. 139. La fête était connue : H. R. Drobner, Wurzeln und Verbreitung des Mesopentecoste-Festes in der Alten Kirche, *RivAC* 70, 1994, p. 203-245 ; voir aussi un canon d'André de Crète (Walter, Mid-Pentecost, [cité n. 77], p. 231, qui renvoie à PG 97, col. 1432) et, au xe siècle, le Typikon de la Grande Église (J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte Croix n° 40, xe siècle*, 2 vol. [OCA 165-166], Rome 1962-1963, t. 2, p. 120-121).

82. Jerphanion, Toqale Kilisse (cité n. 2), p. 236-254, ici p. 246-253 ; il reprend ses arguments de manière plus rapide dans *Nouvelle province* (cité n. 2), 1. 2, p. 544-548, en particulier, pour les scènes en question, p. 546-547.

83. Voir l'argumentation plus détaillée de Cormack, Byzantine Cappadocia (cité n. 9), p. 19-36, ici, p. 30-31 (repris dans Id., *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, Londres 1989, n° VI). Andaloro, Committenti dichiarati (cité n. 9), p. 139-158, ici p. 151-153, arrive à la même conclusion, qui était déjà celle de Jerphanion.



Fig. 3 – Ascension et Mission des Apôtres, Çavuşin, « Pigeonnier » (photo : M. Studer-Karlen)

C'est un argument fort pour considérer que la Nouvelle Église de Tokalı est antérieure au Pigeonnier de Çavuşin qui, lui, est bien daté du règne de Nicéphore Phocas.

Même si on imaginait la situation inverse, le peintre de Tokalı 2 s'inspirant de la composition de Çavuşin, cela ne saurait être que de peu postérieur au décor du Pigeonnier. On pourrait ajouter que l'on ignore la renommée ultérieure de l'église de Çavuşin. Il est peu probable que ses peintures aient servi de source trois siècles plus tard.

Enfin, la Vierge de Tendresse, peinte dans une niche, entre l'abside centrale et l'abside nord, souvent discutée, est à évoquer[84] (fig. 4). Vêtue d'un *maphorion* bleu-violet bordé d'or, elle est représentée à mi-corps, la tête presque de face, à peine inclinée. Elle tient l'Enfant devant elle, saisissant ses genoux et effleurant sa tête affectueusement appuyée contre son visage. Le geste de tendresse de l'Enfant souligne la réalité de sa nature humaine. La Vierge a un visage fin et expressif avec des yeux en forme d'amandes. Son regard profond est marqué par l'ombre foncée des paupières. Cette image a été jugée impossible au xe siècle[85].

84. Pour cette image, N. Thierry, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* 10, 1979, p. 59-70.

85. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 114-117, 220-222.



Fig. 4 – Théotokos Éléousa, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église
(photo : C. Jolivet-Lévy)

On peut pourtant citer deux exemples plus anciens de cette iconographie, une peinture, datée du milieu du VIIe siècle, de Santa Maria Antiqua et un ivoire copte conservé dans une collection privée à Baltimore[86]. Il est peut-être prudent de ne pas tenir compte de la peinture romaine, très mal conservée[87]. En revanche, l'ivoire de Baltimore partage quelques traits avec la peinture de Tokalı 2 : la position des mains de la Vierge est proche, la main droite soutenant l'Enfant, la main gauche posée sur son épaule. On remarquera d'ailleurs qu'à Tokalı, l'Enfant est à peine soutenu. Les visages de l'Enfant et de sa mère sont étroitement serrés l'un contre l'autre. Le style est bien différent et l'ivoire se distingue par la raideur des postures très éloignée de Tokalı 2. Quant à la date de l'ivoire, les propositions vont

86. *Ibid.*, p. 114.
87. J. NORDHAGEN, La piú antica Eleousa conosciuta, *Bollettino d'arte* 47, 1962, p. 351-353. Le dessin proposé par l'auteur, p. 352, fig. 2, n'est pas sans poser problème.



Fig. 5 – Théotokos Éléousa, Soğanlı, Sainte-Barbe
(photo : M. Studer-Karlen)

du VIe au Xe siècle[88] ; la date du VIe siècle paraît la plus vraisemblable mais, en tout état de cause, il ne peut pas être postérieur à la peinture de Tokalı. Par ailleurs, ce type se retrouve en Cappadoce relativement peu de temps après la date possible de cette dernière. L'exemple le plus proche chronologiquement est celui de Sainte-Barbe de Soğanlı, daté de 1006 ou de 1021 (fig. 5)[89]. L'image est mal conservée ; d'après la description de Nicole Thierry, la position des mains de l'Enfant semble être la même qu'à Tokalı, mais ici la Vierge le soutient de sa main gauche sans poser sa main sur l'épaule de l'Enfant. La position des mains de la Vierge à Tokalı paraît tout à fait inhabituelle. Dans les rares exemples où l'Enfant, placé devant l'épaule gauche de la Vierge, est retenu à l'épaule par la main gauche de la Vierge,

88. *Ibid.*, p. 352, avec des références antérieures ; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence 1976[3], n° 254, p. 144 et fig. 112, qui le date des VIIIe-IXe siècles, en le rapprochant d'une Vierge conservée à Milan, à l'iconographie différente, mais stylistiquement très proche (*ibid.*, p. 105, n° 253 et fig. 51) ; K. WESSEL, Die älteste Darstellung der Maria Eleousa, dans *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana, Ravenna 1962* (Studi di Antichità cristiana 26), Cité du Vatican, 1965, p. 207-213, place cet ivoire au VIe siècle. Voir aussi *Early Christian and Byzantine Art*, cat. exp., éd. D. Miner, Baltimore 1947, n° 160, p. 50 et pl. 20.
89. THIERRY, Vierge de tendresse (cité n. 84), p. 59-60.

la droite le soutient fermement[90]. La proximité chronologique avec Soğanlı rend inutile de multiplier encore une fois les exemples cappadociens postérieurs[91]. Les comparaisons qui viennent d'être proposées et les particularités de l'image de Tokalı 2 montrent qu'une date au Xᵉ siècle est possible. Les rapprochements proposés par Wiemer-Enis avec des images des XIIᵉ-XIIIᵉ siècles où la Vierge reste pratiquement droite et où l'Enfant se tient debout, images qui seraient à l'origine de celle de Tokalı, ne sont pas convaincants.

La qualité esthétique de cette image soulève la question du style qui doit aussi donner des indications importantes. La comparaison, proposée encore une fois par Wiemer-Enis, avec la Vierge de l'Annonciation de Mileševo, fondé par Vladislav, fils de Stefan Nemanja, sans doute quelques années avant son accession au trône en 1234, ne manque pas de surprendre[92]. Même si les deux figures ont un nez droit et une petite bouche, la construction des deux visages est très différente : le visage de la Vierge de Tokalı 2 est élégant, fin et un peu allongé, celui de la Vierge de Mileševo est un peu plus arrondi. Les yeux en amande, l'ombre accentuée sous les sourcils sont aussi très différents. Mais ce sont surtout les moyens pour rendre le modelé du visage qui se distinguent clairement : à Tokalı 2, les ombres sur un côté du visage sont obtenues par une nuance plus sombre de la couleur, tandis qu'une dégradation fine du coloris donne son volume au visage. À Mileševo, au contraire, le volume est obtenu par des moyens caractéristiques de la peinture du XIIIᵉ siècle, des ombres marquées par des nuances de vert, des pommettes soulignées par l'emploi d'un rouge clair, procédés complètement absents à Tokalı. Les drapés, rendus par des lignes foncées, marquent une forte différence par rapport au visage fin de la Vierge et en accentuent la finesse et l'élégance, mais ne se retrouvent pas sous la même forme à Mileševo[93]. Les proportions des figures et la plasticité des carnations dans les peintures de la Nouvelle Église renvoient à des exemples des manuscrits et des ivoires du Xᵉ siècle. Le style fin, l'attitude dynamique des personnages, l'harmonie des couleurs et, dans les draperies, les faisceaux de longs plis parallèles ne trouvent d'équivalents que dans les miniatures du Xᵉ siècle[94]. De nombreuses études ont signalé cette proximité sans toujours entrer dans les détails[95]. Il faut surtout mentionner le traitement des visages et celui des drapés.

90. Voir par exemple la notice d'Y. D. Varalis sur une icône des environs de 1300, conservée à Athènes, dans *Mother of God. Perceptions of the Virgin in Byzantine Art*, éd. M. Vassilaki, Milan 2000, n° 79, p. 476-477.

91. Thierry, Vierge de Tendresse (cité n. 84), p. 61-65.

92. Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 117, 220-221, 235. Pour une approche différente des peintures de Mileševo, D. Nagorni, Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa, *JÖB* 32, 1982, p. 159-169.

93. Le rapprochement, également proposé par Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 221 et n. 167, avec une icône en mosaïque du Musée byzantin d'Athènes, ne s'impose pas davantage, ni du point de vue stylistique, ni du point de vue iconographique. Elle est datée vers 1300 par O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen. 1, Die grossformatigen Ikonen*, Vienne 1991, p. 15-18.

94. Jolivet-Lévy, Décor peint de Tokalı Kilise (cité n. 8), p. 72 ; Thierry, De la datation (cité n. 7), p. 442.



Fig. 6 – Anastasis, Saint-Pétersbourg, Russian National Library, gr. 21 (lectionnaire de Trébizonde) (d'après Zakharova, Le lectionnaire de Trébizonde, fig. 2)

95. Jerphanion, Toqale Kilissé (cité n. 2), p. 225-236 ; Cormack, Byzantine Cappadocia (cité n. 9), p. 19-36 ; Wharton Epstein, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 39-44 ; Wiemer-Enis, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 175-223 ; Thierry, De la datation (cité n. 7), p. 442-444 ; Andaloro, Committenti dichiarati (cité n. 9), p. 153 ; A. Zakharova, The Trebizond Lectionary (cod. gr. 21 and 21a) in Russian National Library, Saint Petersburg and Byzantine Art after the Macedonian Renaissance, *DChAE* 29, 2008, p. 59-68.



Fig. 7 – Rois des Nations, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église (d'après JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale*, photo : C. Sauvageot)

Pour les visages, on peut reprendre les caractéristiques déjà données pour celui de la Vierge évoquée ci-dessus et dont les moyens stylistiques sont très différents de ceux du XIIIe siècle. Les exemples les plus précis ont été donnés par Anna Zakharova qui compare en particulier les rois représentés dans l'Anastasis du lectionnaire de Trébizonde avec le plus âgé des mages de Tokalı (fig. 6)[96]. Il serait encore plus légitime de les comparer aux rois des nations représentés dans la Pentecôte de Tokalı (fig. 7). On retrouve le même type de construction de visage et les mêmes carnations dans la figure de David entre la Sagesse et la Prophétie du Psautier de Paris, davantage encore pour le visage d'Ézéchias malade dans le même manuscrit[97]. Pour la physionomie, on peut encore évoquer Abgar, tel qu'il est représenté sur l'icône du

96. Bibliothèque nationale de Russie à Saint-Pétersbourg, gr. 21, fol. 1v : ZAKHAROVA, The Trebizond Lectionary (cité n. 95), p. 61.
97. Paris, BnF gr. 139, fol. 7v et 446v.



Fig. 8 – Un ange pousse les damnés vers l'Enfer, Mileševo, église du monastère (photo : M. Studer-Karlen)

Mandylion de Sainte-Catherine, attribuée aussi au Xe siècle[98]. Le fin dégradé des nuances pour le modelé du visage et l'utilisation du blanc pour marquer les lumières se distinguent des procédés utilisés au XIIIe siècle pour donner du volume aux visages et rendent ces visages très différents.

Un contraste analogue se constate entre la construction des corps et les drapés du Xe et ceux du XIIIe siècle. À Tokalı 2, les proportions sont légèrement allongées, les corps marqués par les vêtements, au volume discrètement obtenu par des plis fins et un léger dégradé de nuances, souligné par des lignes sombres. Au XIIIe siècle, les figures ont des volumes plus sensibles, les corps sont plus athlétiques. L'ange qui, dans l'exonarthex de Mileševo, conduit les prêtres damnés vers l'enfer en est un exemple (fig. 8). On peut aussi citer, dans la même

98. Pour cette icône (B 58), voir K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton 1976, p. 94-98 et fig. 34 ; on peut aussi rapprocher la physionomie des quatre rois du monde de la typologie des portraits de Constantin VII Porphyrogénète (913-945), établie à cette occasion par Weitzmann. Pour un rapprochement avec le costume impérial du Xe siècle : PARANI, The Romanos Ivory (cité n. 9), p. 15-28.

veine, l'ange de l'Annonciation de Sopoćani. La ligne de contour noir des figures de Tokalı n'est plus visible à Mileševo ou à Sopoćani. En mettant côte à côte ces images du XIIIe siècle et celles de Tokalı, il ne semble vraiment pas possible de situer ces dernières au XIIIe siècle.

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de montrer, en reprenant et en précisant des arguments souvent déjà avancés, qu'il n'était plus guère possible de dater ces peintures du XIIIe siècle. Les difficultés iconographiques, plus ou moins importantes, pour une date du Xe siècle, n'empêchent pas cette datation. D'un point de vue stylistique, le rapprochement avec des miniatures du Xe siècle et la confrontation de ces peintures avec d'autres du milieu du XIIIe siècle montrent que cette dernière date ne peut pas être gardée.

Pour compléter cette démonstration, il convient encore d'aborder la question des donateurs. Nous évoquons ce point maintenant, car un des principaux arguments avancés pour les identifier, la présence dans les inscriptions de trois prénoms, fréquents dans la famille des Phocas, ne peut être utilisé que si l'on s'est assuré d'une datation au Xe siècle[99]. Pour ne reprendre que deux arguments contradictoires, disons qu'il paraît étonnant que des personnages de cette importance utilisent simplement leurs prénoms sans aucune indication de titre ou de dignité. Ceci amènerait plutôt à écarter les Phocas comme fondateurs. Réciproquement, l'utilisation du lapis-lazuli pour le fond bleu, de feuilles d'or pour certains nimbes et la qualité même des peintures fait bien penser à l'intervention de donateurs d'un rang élevé. Il nous semble qu'une réponse tout à fait claire ne pourra être donnée qu'à travers une réflexion plus systématique sur les inscriptions, sur les formules utilisées, en les comparant à d'autres inscriptions de donateurs.

99. Pour cette interprétation, souvent reprise par de nombreux auteurs, N. THIERRY, La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Église de Tokalı et autres monuments, dans *Constantin VII Porphyrogenetus and His Age*, Athènes 1989, p. 217-246 ; WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 33-39, accepte la date du Xe siècle, mais pas l'identification avec les Phocas. La discussion est reprise en dernier lieu par ANDALORO, Committenti dichiarati (cité n. 9), qui, pour sa part, accepte la datation et l'attribution du décor aux Phocas.

CATHERINE, SAGE ET SAINTE
LES DÉBUTS DE SON ICONOGRAPHIE EN FRANCE

Anghéliki STAVROPOULOU

Bien qu'elle soit associée au monastère du Sinaï, un des centres les plus anciens et les plus importants de la chrétienté orientale, la très honorée sainte Catherine jouit d'une iconographie bien plus abondante dans l'Occident médiéval que dans l'Orient byzantin, comme en témoignent ses portraits et les cycles de sa vie représentés sur tous types de support.

Dans cet article dédié à ma chère collègue Catherine Jolivet-Lévy, je souhaite prolonger mes recherches sur l'iconographie de la sainte d'Alexandrie[1] et attirer l'attention sur le cycle iconographique de sa *Passio* qui s'établit en France aux époques romane et gothique. J'analyserai en particulier les vitraux d'Angers (1180-1120) qui présentent, à ma connaissance, la première narration visuelle de la vie de sainte Catherine.

De lignée royale, Catherine naît et grandit à Alexandrie, où elle subit le martyre à l'époque de l'empereur Maxence, au début du IVe siècle. C'est du moins ce dont témoigne sa *Passio*, seule source sur ce personnage à l'historicité douteuse[2]. Le silence des martyrologes et de la littérature orientale du IVe siècle est à ce propos significatif[3] ; la composition de ses Actes se

1. A. STAVROPOULOU, *Σπουδή στην εικονογραφία της Αγίας Αικατερίνης*, Athènes (sous presse).

2. J. Viteau défend l'existence historique du personnage (cf. J. VITEAU, *Passions des saintes Ecaterine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Anysia publiées d'après les manuscrits grecs de Paris et de Rome*, Paris 1897, p. 5-65), mais cette thèse n'est pas documentée, voir à ce propos G. B. BRONZINI, La leggenda di S. Caterina d'Alessandria, Passioni greche e latine, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali storiche e filologiche* serie VII, 9, 1960, p. 257-416, ici p. 295. Ce qui est certain, c'est qu'il n'existe pas d'œuvres d'art contemporaines de l'époque de la biographie historique de la sainte qui justifieraient son culte. À propos des saints que la narration hagiographique a transformés en personnages historiques, voir H. DELEHAYE, *Le Leggende agiografiche*, Florence 1906, p. 158-160. La question d'historicité étant très importante pour l'Église catholique et malgré l'étendue du culte de sainte Catherine en Occident, en 1969 celle-ci a été éliminée du calendrier liturgique, voir C. WALSH, *The Cult of St. Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe*, Burlington 2007, p. 1, 10-11.

3. À propos des textes de la vie de sainte Catherine, voir N. PATTERSON ŠEVČENKO, St. Catherine of Alexandria and Mount Sinai, dans *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, éd. P. Armstrong, Londres 2006, p. 129-143, ici p. 130-131 ; D. G. TSAMIS, *Το Μαρτυρολόγιον του Σινά*, Thessalonique 2003[2], p. 73-174.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

fait quelques siècles plus tard, durant la première moitié du IXe siècle[4]. Plusieurs variantes sont recensées, mais le noyau de la narration reste commun : Catherine est de descendance royale et de beauté remarquable, elle est polyglotte, maîtrise la rhétorique, la philosophie, la géométrie et les autres sciences. Vers 305, au cours d'un rite idolâtre, elle se trouve face à l'empereur qu'elle blâme pour sa religion avec des arguments irréfutables. Maxence lui oppose alors cinquante philosophes alexandrins, mais la jeune femme domine le débat et finit par convertir ses interlocuteurs au christianisme. La fureur de l'empereur est alors terrible : il fait jeter les sages dans les flammes, réservant à Catherine un supplice beaucoup plus long. Flagellée, elle est conduite en prison, mais son courage provoque la conversion d'un officier du nom de Porphyre et de ses deux cents soldats ainsi que de l'impératrice elle-même. Leur punition est immédiate : l'*augusta* est mutilée des seins, puis tous sont décapités. Catherine est condamnée à être écartelée sur une roue garnie de pointes, dont elle sort miraculeusement indemne avant d'être décapitée. Des anges transportent alors son corps au Sinaï.

La première traduction latine de l'hagiographie grecque de Catherine date des années 800-840[5]. La popularité de cette littérature atteint son apogée durant les XIe et XIIe siècles, donnant naissance à toute une série de *Passiones Ecaterine*, de diverses origines, mais toutes dépendantes des versions grecques[6]. La diffusion du culte de la sainte est stimulée par la translation d'une partie de ses reliques en 1030 du Sinaï à Trèves et à Rouen, au monastère bénédictin de la Trinité-au-Mont, qui sera consacré à sainte Catherine au temps d'Orderic Vital (1120-1140)[7]. Comme on l'apprend en détail par un texte de la seconde moitié du XIe siècle (1054-1090)[8], cette translation initiée par Siméon le Pentaglotte de Syracuse constitue un événement central pour le duc de Normandie, dont la descendance sera désormais très étroitement attachée au Sinaï. On instaure notamment un versement annuel, qui s'accroît, les siècles suivants, des contributions d'autres fidèles occidentaux[9].

4. J. Grosdidier de Matons, Un hymne inédit à sainte Catherine d'Alexandrie, *TM* 8, 1981, p. 187-207, ici p. 203-204.

5. *Ibid.*, p. 203 ; *St Katherine of Alexandria: Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, éd. J. Jenkins et K. J. Lewis (Medieval Women 8), Turnhout 2003, p. 6-8 ; C. Walsh, The Role of the Normans in the Development of the Cult of St. Catherine, *ibid.*, p. 19-36, ici p. 23-24 ; Ead., *The Cult of St. Katherine* (cité n. 2), p. 19, 155.

6. Viteau, *Passions de sainte Ecaterine* (cité n. 2) ; Bronzini, La Leggenda di S. Caterina d'Alessandria (cité n. 2), p. 299-416 ; Walsh, *The Cult of St. Katherine* (cité n. 2), p. 153-168.

7. R. Fawtier, Les reliques rouennaises de sainte Catherine d'Alexandrie, *AnBoll* 41, 1923, p. 357-368 ; N. Tomadakis, Ιστορικό διάγραμμα, dans *Σινά: Οι θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*, éd. K. Manafis, Athènes 1990, p. 1 ; Walsh, The Role of the Normans (cité n. 5) p. 20-23 ; Ead., *The Cult of St. Katherine* (cité n. 2), p. 75-76.

8. P. Poncelet, Sanctae Catharinae virginis et martyris translatio et miracula Rotomagensia saec. XI, *AnBoll* 22, 1903, p. 423-438 ; Walsh, *The Cult of St. Katherine* (cité n. 2), p. 93-94 et p. 173-181.

9. A. Drandaki, The Sinai Monastery from the 12th to the 15th Century, dans *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine*, cat. exp., éd. Ead., Athènes 2004, p. 26-45, ici p. 30, 42 ; Patterson Ševčenko, St. Catherine of Alexandria (cité n. 3), p. 135-136.

La Trinité-au-Mont devient alors un centre de pèlerinage important et le culte de la sainte rayonne dès le XIe siècle en Angleterre, en Allemagne, à l'est de l'Europe, ainsi qu'en Italie[10].

C'est dans ce contexte, en 1063 ou en 1067, que des chevaliers croisés fondent l'*Ordre de sainte Catherine du Sinaï*, ordre militaire et religieux à la fois, dans le but de protéger le tombeau de la sainte[11]. À cette même époque, les pèlerins occidentaux affluent de plus en plus au Sinaï, aspirant à emporter le *myron* jaillissant du tombeau[12]. Au milieu du XIIe siècle, le moine Gui de Blonde, originaire de Grandmont, atteste avoir lui-même transporté le *myron* qu'il avait reçu des mains de l'archevêque du Sinaï, ainsi que des fragments de reliques de la Terre Sainte, qu'il offrit à des églises du Limousin[13]. Au siècle suivant, on trouve dans cette région, notamment à Montmorillon et en Dordogne, de nombreuses œuvres et chapelles dédiées à sainte Catherine[14] ; non seulement son culte est désormais très répandu en Occident, mais le monastère du Sinaï, aussi lointain soit-il, devient également un site de référence.

Dans l'Occident latin, la sagesse de Catherine lui confère un statut particulier : après la Vierge, c'est la sainte femme la plus honorée. En 1229, elle devient la patronne d'un des plus célèbres monastères de Paris, le couvent Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, fondé par l'ordre éponyme que quelques professeurs de la Sorbonne créent en 1201. Également appelée Sainte-Catherine-de-la-Couture, cette institution, à la fois couvent et collège, est affiliée à l'université[15]. Catherine y est figurée comme la patronne des philosophes et des théologiens[16], comme en témoigne le sceau de l'université de Paris de 1292 (*S. universitatis magistratum et scolarium parisius*) qui présente la Vierge à l'Enfant, deux docteurs et quatre écoliers lisant, saint Nicolas et sainte Catherine, tenant la palme du martyre et le livre (fig. 1)[17].

10. Ead., The Monastery of Mount Sinai and the Cult of Saint Catherine, dans *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, éd. S. T. Brooks, New York – New Haven – Londres 2006, p. 118-137, ici p. 124.

11. Cet ordre a une existence littéraire, mais il n'y a pas de preuve de son existence historique, J. R. Bray, The Medieval Military Order of St. Katherine, *Bulletin of the Institute of Historical Research* 56, 1983, p. 1-6.

12. L'huile était souvent distribuée comme un substitut de relique, voir Walsh, *The Cult of St. Katherine* (cité n. 2), p. 40, 149.

13. Drandaki, The Sinai Monastery (cité n. 9), p. 30 ; D. Jacoby, Christian Pilgrimage to Sinai until the Late Fifteenth Century, dans *Icons from Sinai. Holy Image, Hallowed Ground*, éd. S. Nelson et K. M. Collins, Los Angeles 2006, p. 79-93, ici p. 82-83.

14. Voir *infra* n. 31 et 37.

15. C. Guyon, *Les écoliers du Christ. L'ordre canonial du Val des Écoliers (1201-1539)* (CERCOR Travaux et recherches 10), Saint-Étienne 1998.

16. Sainte Catherine était aussi la patronne d'autres professions, voir L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, t. 3.1, col. 262-272, ici col. 265.

17. Pour le sceau de l'université de Paris de 1292, voir *Lumières de la sagesse. Écoles médiévales d'Orient et d'Occident*, cat. exp., éd. E. Vallet, S. Aube et T. Kouamé, Paris 2013, n° 33. À propos des attributs de la sainte en Occident, voir G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, p. 225-234 ; Id., *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, p. 256-268 ; Id., *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978, p. 188-201 ; Id., *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence 1985, p. 183-190 ; *Bibliotheca sanctorum* 3, Rome 1990 col. 954-975.



Fig. 1 – Sceau de l'université de Paris, 1292, Paris, Archives nationales, moulage du SC/D 8015 (d'après *Lumières de la sagesse*, n° 33)

Comme elle est aussi la patronne des soldats, elle est parfois dotée d'une épée[18]. Ces symboles se différencient des attributs de la tradition iconographique byzantine : à Byzance, à partir du xe siècle, la sainte est représentée avec la couronne, la cuirasse (*θωράκιον*) et parfois le globe, qui font référence à son origine royale, ainsi que la croix, symbole de son martyre[19]. La roue de son supplice et le livre apparaissent rarement dans l'Orient médiéval, excepté dans les régions sous domination latine[20]. C'est à la période post-byzantine, et notamment au cours du xviie siècle, que le peintre crétois Emmanouel Lambardos instaure une nouvelle

18. Parmi les saintes décapitées, seule Catherine tient l'épée comme attribut, voir K. A. Winstead, Saint Katherine's Hair, dans *St Katherine of Alexandria: Texts and Contexts* (cité n. 5), p. 171-199, ici p. 189.
19. À propos de l'iconographie et des attributs de la sainte à Byzance, voir *RbK* 2, col. 1084-1087 ; voir ausi G. Galavaris, Η αγία Αικατερίνα σε εικόνες της Μονής Σινά, *Σιναϊτικά Ανάλεκτα* 1, Athènes 2002, p. 1-38 ; Patterson Ševčenko, The Monastery of Mount Sinai (cité n. 10), p. 123, 129.
20. Voir des exemples cités *ibid.*, p. 129, n. 45 ; à propos du livre, symbole de son érudition, attribut habituel dans l'iconographie occidentale, voir C. Stollhans, Saint Catherine of Alexandria and Her Book in Italian Art, *Notes in the History of Art* 26/3, 2007, p. 23-29.

image de Catherine, plus proche de sa version occidentale. La sainte couronnée est assise devant un lutrin, entourée des attributs de sa haute instruction, livres, sphère céleste et instruments scientifiques[21]. La nouveauté dans cette image consiste justement dans l'accent mis sur la sagesse de la sainte[22], qui n'avait pas trouvé d'écho dans l'imagerie orientale centrée sur le thème de son martyre.

Dans la tradition byzantine, la seule image biographique de sainte Catherine est, à notre connaissance, une icône du Sinaï qui date du début du xiiie siècle[23]. Au contraire, en Occident et plus particulièrement en France, sa vie est illustrée dès la fin du xiie siècle, ce qui correspond à l'essor de son culte. Le plus ancien cycle hagiographique est conservé dans les fresques romanes de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Tournai (1171-1178)[24], où l'on compte sept scènes, très détériorées. Un autre monument, aujourd'hui disparu, présentait un cycle de fresques consacrées à la sainte dans l'ancienne église de Grézieux-le-Fromental, dans la Loire, dont Catherine était la sainte titulaire. Nous ne disposons aujourd'hui que de photographies prises vers la fin du xixe siècle, qui présentent des scènes déjà abimées. Il s'agit d'un témoignage précieux pour le xiiie siècle, d'autant plus que le cycle développe des scènes inconnues par ailleurs, comme celle de l'édit de Maxence[25].

Si l'état des fresques conservées ne permet pas une analyse détaillée de l'iconographie, les vitraux de la cathédrale d'Angers, datés entre 1190 et 1210, offrent, quant à eux, une version très impressionnante de la vie illustrée de sainte Catherine. Notons que cette cathédrale ne possède pas de reliques, mais un autel dédié à la sainte[26]. Le cycle se déroule en sept scènes : le débat avec les philosophes, le supplice de la roue, l'emprisonnement, la flagellation,

21. Selon Patterson Ševčenko, The Monastery of Mount Sinai (cité n. 10), p. 131-132, cette nouvelle orientation de l'imagerie orthodoxe provient du vivier crétois ; l'occupation latine multiplie les échanges avec l'Occident en général, mais l'influence en question est mise en rapport avec l'arrivée en Crète d'une partie de la bibliothèque du latinisant Maximos Margounios.
22. C. Frugoni, La donna nelle immagini, la donna immaginata, dans *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, éd. C. Klapisch Zuber, Rome – Bari 1990, p. 424-457.
23. Pour cette icône et sa bibliographie, voir *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., éd. H. C. Evans, New York 2004, n° 201, p. 341-343 (N. Patterson Ševčenko) ; *Icons from Sinai* (cité n. 13), n° 55 (N. Patterson Ševčenko). Les plus anciennes représentations de la sainte remontent au xe siècle (Cappadoce) et au xie siècle (mosaïques de Saint-Luc en Phocide), voir Patterson Ševčenko, St. Catherine of Alexandria (cité n. 3), p. 131 ; Ead., The Monastery of Mount Sinai (cité n. 10), p. 123, fig. 65.
24. J. Le Maistre d'Anstaing, *Recherches sur l'histoire et l'architecture de l'église cathédrale de Notre Dame de Tournai*, t. 1, Tournai 1842, p. 250 ; O. Demus et M. Hirmer, *Pittura murale Romanica*, Milan 1969, p. 86, 187-188.
25. T. Monnet, Une bande dessinée au tournant du xiiie siècle : les peintures murales (détruites) de l'ancienne église de Grézieux-le-Fromental (Loire), *Les carnets de l'Inventaire : études sur le patrimoine – Région Rhône-Alpes* [en ligne http://inventaire-rra.hypotheses.org].
26. K. Boulanger, *Les vitraux de la cathédrale d'Angers* (Corpus vitrearum. France. Monographies 3), Angers 2010, p. 115.

la décapitation de l'*augusta*, la décapitation de Catherine et la mise au tombeau (fig. 2)[27]. Les scènes sont accompagnées de longues inscriptions afin d'expliciter une iconographie qui ne devait pas être familière au grand public, car la fameuse *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, source incontournable pour les artistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, apparaît plus tard, entre 1261 et 1266. Les scènes s'inspirent visiblement des récits de la vie de Catherine (*Passio Ecaterine*), qui figurent, dès le XIe siècle, dans des recueils hagiographiques de plusieurs fondations angevines, attestant la diffusion de son culte en Anjou[28]. Le premier épisode du cycle est la confrontation de la sainte avec les philosophes païens[29]. À Byzance, l'unique représentation de ce sujet est conservée dans le psautier de Théodore daté de 1066 et réalisé au monastère de Stoudios (Londres Brit. Lib. Add. 19352, fol. 167r)[30]; la scène se limite à la figuration des principaux protagonistes. À Angers, Catherine tient un livre, élément essentiel, symbole de sa culture et de sa sagesse, qui deviendra l'attribut par excellence de la sainte en Occident. Cette iconographie est attestée ailleurs en France, comme à Montmorillon (Vienne), autour de 1200 (fig. 3)[31], et à Auxerre,

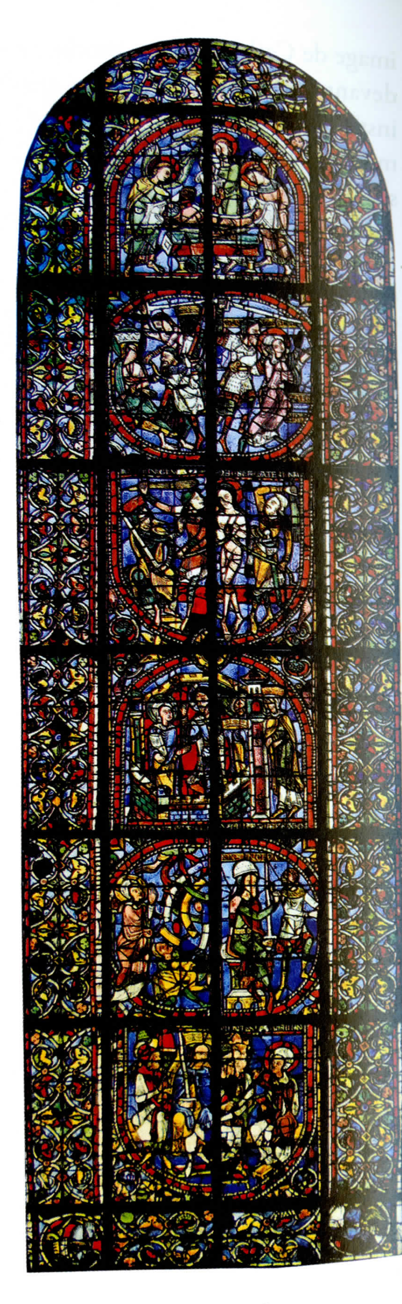


Fig. 2 – Martyre de sainte Catherine, vue d'ensemble, vitrail baie 125, nef, Angers, cathédrale, 1190-1210 (d'après BOULANGER, *Les Vitraux*, fig. 305)

27. L. GRODECKI et C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XIIe siècle*, Fribourg 1984, p. 58; L. GRODECKI, Des origines à la fin du XIIe siècle, dans M. AUBERT *et al.*, *Le vitrail français*, Paris 1958, p. 98. Les vitraux pourraient dater de l'épiscopat de Raoul de Baumont (1117-1197), cf. BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 127-129, 204-205, 475-479, fig. 54-56, 129, 317-320.

28. J. VAN DER STRAETEN, Les manuscrits hagiographiques d'Orléans, Tours et Angers (Subsidia Hagiographica 64), Bruxelles 1982, p. 197, 199, 213, 239-240, 269-270; BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 127-129.

29. *Ibid.*, fig. 129, 319.

30. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Âge* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 5), Paris 1970, t. 2, fig. 268.



Fig. 3 – Sainte Catherine et les savants païens, crypte, Montmorillon, église Notre-Dame, autour de 1200 (d'après DEMUS et HIRMER, *Pittura murale Romanica*, fig. 143)

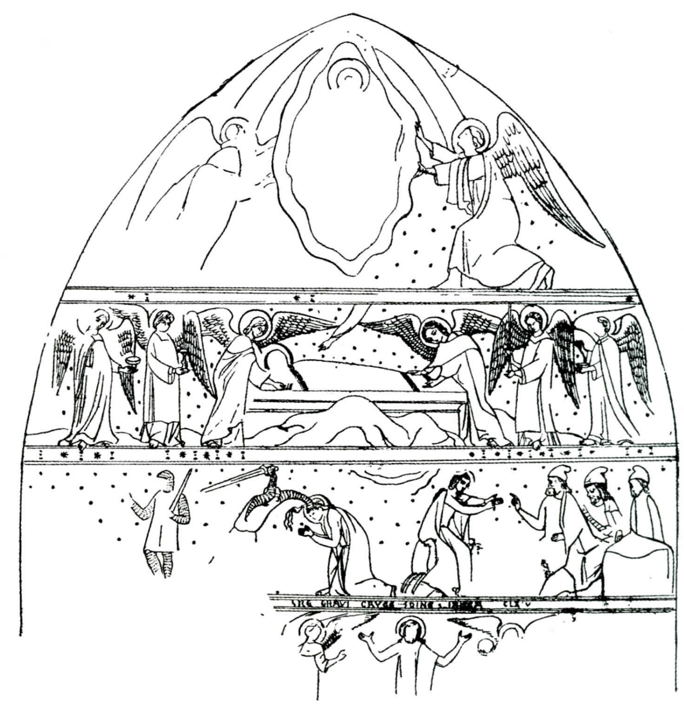


Fig. 4 – Légende de sainte Catherine, salle du Trésor, Auxerre, cathédrale, début du XIIIe siècle (d'après DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France*, fig. 34)

au début du XIII[e] siècle, où Maxence est absent (fig. 4)[32]. En revanche dans les vitraux de la cathédrale de Chartres, la scène de la confrontation avec les sages prend une ampleur impressionnante avec l'ajout de la conversion des savants, leur martyre et l'élévation de leur âme[33].

À Angers le martyre commence par le supplice de la roue. Grâce à l'intervention d'un ange, l'instrument de torture se brise, entraînant la mort de plusieurs personnes[34]. La scène est figurée de la même façon au XIII[e] siècle dans l'imagier de Chartres[35]. À la cathédrale du Puy, elle se développe en trois épisodes : le martyre de la sainte attachée au centre d'une roue, les docteurs d'Alexandrie, et l'impératrice avec l'officier Porphyre et ses soldats (fig. 5)[36]. C'est seulement à l'église de Saint-Geniès (Dordogne), au début du XIV[e] siècle, que l'instrument de supplice est rendu avec une fidélité littérale par rapport aux sources écrites : les roues sont au nombre de quatre et armées de lames[37]. En Orient, la seule représentation du sujet, l'icône byzantine du Sinaï susmentionnée, suit les *topoi* du martyre de la tradition orthodoxe et figure la sainte attachée sur la roue. Dans la scène de la flagellation, Catherine est allongée sur le sol et battue par les bourreaux[38], tandis que, dans la verrière d'Angers, Catherine est attachée sur une colonne (fig. 2)[39], schéma qui marque les débuts de l'iconographie occidentale de l'épisode. En revanche, la scène de la décapitation de l'impératrice et de la sainte dans la verrière angevine, avec deux bourreaux levant leur sabre[40], fait écho à la première représentation du sujet dans le Ménologe de Basile II, au X[e] siècle[41].

31. À l'abside de Notre-Dame, la chapelle est datée de la fin du XI[e]-début du XII[e] siècle : P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris 1963, p. 71-73, pl. XXVII-2, XXVIII-1 ; DEMUS et HIRMER, *Pittura murale Romanica* (cité n. 24), p. 152-153, pl. LXIII, fig. 142-143.

32. DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France* (cité n. 31), p. 71, 73, 113, fig. 34 (dessin).

33. Les scènes représentées ici sont les suivantes : Maxence et les savants païens (baie 9), Catherine, accompagnée d'un ange, leur réplique (baie 10), Maxence inspiré par un diable donne des ordres au bourreau (baie 11), le bourreau pousse les savants dans la fournaise (baie 12), deux anges emportent les âmes des martyrs (13), voir C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres, étude iconographique* (Corpus Vitrearum. France. Études 2), Paris 1993, p. 133.

34. BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 128, fig. 55.

35. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs* (cité n. 33), p. 133.

36. DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France* (cité n. 31), p. 115, pl. LV-1, 2.

37. À la chapelle du Chalard, construite en 1329, *ibid.*, p. 166, XI-1.

38. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 23), n° 201, p. 341-343 ; *Icons from Sinai* (cité n. 13), n° 55.

39. BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 128, fig. 54 ; voir aussi les peintures murales de S. Agnese fuori le Mura (1280-1300) à Rome, aujourd'hui au musée du Vatican, W. F. VOLBACH, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana*. 1, *I Dipinti dal X secolo fino a Giotto*, cat. exp., Cité du Vatican 1979, p. 35, fig. 59 ; voir enfin la Pala de Aretino (*ca* 1330), exposée au musée J. Paul Getty, dans *Icons from Sinai* (cité n. 13), n° 60.

40. BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 129, fig. 317.

41. *Il Menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613*, Turin 1907, p. 207.

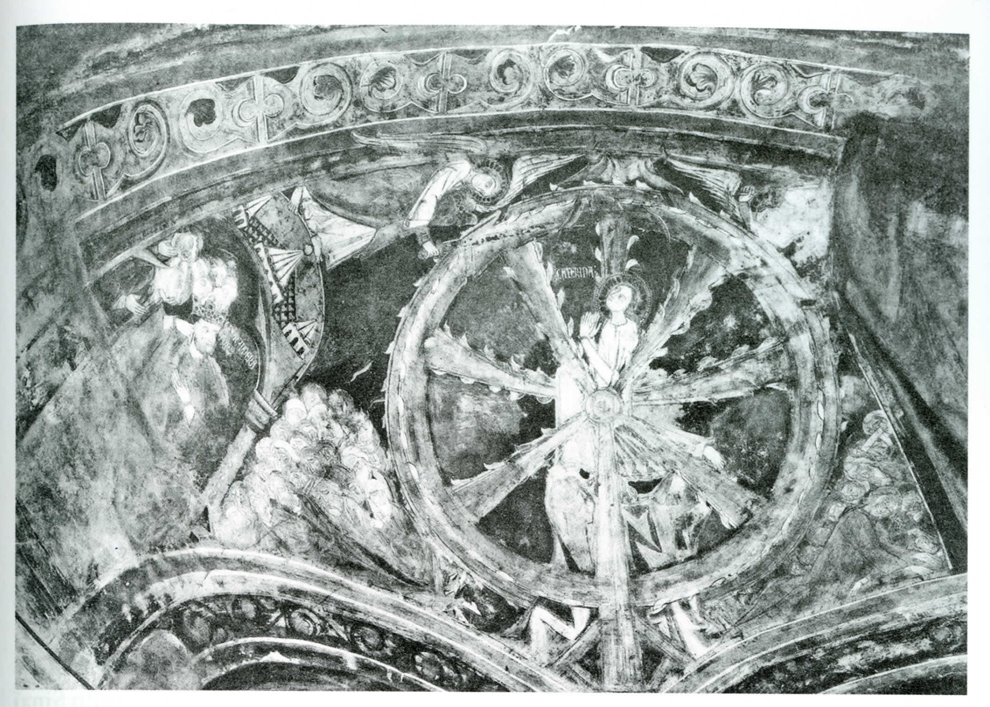


Fig. 5 – Le martyre de la sainte Catherine, les savants païens et l'impératrice avec l'officier Porphyre et ses soldats, chapelle droite, Puy, cathédrale, XIII[e] siècle (d'après DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France*, p. 115, pl. LV-1)

Une particularité caractérise la peinture murale de la chapelle de Pritz à Laval (Mayenne) à la fin du XII[e] siècle[42], ainsi que les vitraux de Chartres : un démon surgit derrière Maxence, suggérant les inspirations de l'empereur[43]. L'artiste verrier de Chartres connaissait certainement les vitraux d'Angers car les scènes de Catherine emprisonnée et visitée par le Christ et l'impératrice sont traitées de manière similaire[44].

Dans l'image de la mise au tombeau, deux anges portent le corps de la sainte enveloppé d'un linceul ; dans une position axiale derrière le sarcophage, un troisième ange porte la vénérable tête dans un linge. Il s'agit de la translation des reliques de sainte Catherine au

42. Dans cette chapelle, notons aussi la scène de Maxence qui donne l'ordre de martyriser la sainte à l'aide d'une roue. D'après le style incontestablement roman, la peinture murale est datée au plus tard du début du règne de Philippe-Auguste (1180), voir DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France* (cité n. 31), p. 62-63, fig. 18.

43. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs* (cité n. 32), p. 133.

44. *Ibid.* ; BOULANGER, *Les vitraux* (cité n. 26), p. 128, fig. 318.

mont Sinaï[45]. Ce sujet, aussi important soit-il pour le monastère du Sinaï, est curieusement absent de la tradition byzantine et est ignoré de l'icône biographique[46]. Il faut attendre l'époque post-byzantine pour que le sujet soit représenté en Orient, tandis qu'en Occident, au contraire, il acquiert une place centrale dans l'iconographie de la sainte[47]. C'est le cas dans les fresques d'Auxerre, au début du XIIIe siècle : un sarcophage est placé au sommet d'une montagne escarpée, censée représenter le mont Horeb au Sinaï[48], tandis que, plus haut, dans l'encadrement de l'arc, la sainte figure portée au ciel, entourée d'une gloire soutenue par deux anges selon le schéma de la *Majestas Domini* (fig. 4)[49]. C'est un *unicum* dans le répertoire du cycle de la sainte, qui rend compte de l'ampleur précoce de son culte. Le même sujet est traité dans l'église de Grézieux-le-Fromental, d'après les photographies de ses fresques perdues : on remarque la présence d'un groupe en prière sous l'arcade trilobée sur laquelle est déposé le corps de la sainte[50].

L'art de la fresque décline progressivement aux XIIIe et XIVe siècles – se limitant aux galeries des cloîtres et aux salles des châteaux – pour être supplanté par les vitraux, désormais à l'honneur. C'est donc essentiellement sur ce support que se développe, en France, la vie de sainte Catherine que l'on retrouve dans les grandes cathédrales comme celles de Rouen (1210-1220), de Chartres (1220-1227)[51] et de Dol-de-Bretagne (1280)[52]. Les scènes de la vie de la martyre d'Alexandrie demeurent néanmoins relativement rares en Europe du Nord et dans l'Italie du *Duecento*. L'implantation latine dans l'Est méditerranéen dès le XIIe siècle, dans le cadre des croisades, augmente le flux des pèlerins occidentaux vers le monastère du Sinaï attirés par les reliques de la sainte[53]. La propagation croissante du culte de sainte Catherine en Occident est sans doute la conséquence de son développement dans les lieux saints.

45. *Ibid.*, p. 129, fig. 56. Par la suite, les imagiers ne présentent pas dans la scène le détail réaliste de la tête coupée, voir les exemples cités *ibid.*, n. 47, 48 et 72.

46. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 23), n° 201, p. 341-343 ; *Icons from Sinai* (cité n. 13), n° 55.

47. Par exemple, au XIIIe siècle, la Pala de Pisa (1250-1260), une icône *vitae* de la sainte avec le nom grécisé ECATERINA, où on lit deux scènes : l'enterrement, ainsi que la translation au mont Sinaï, cf. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 23), n° 296, p. 485-487 ; voir aussi le triptyque de Margarito di Arrezzo à la National Gallery de Londres (1263-64), cf. A. GENTILI, W. BARCHAM et L. WHITELEY, *I Dipinti della National Gallery di Londra*, Maniago 2000, p. 12, fig. 1. La scène est courante dans les imagiers des Trecento et Quattrocento.

48. La scène se trouve dans la salle du trésor de la cathédrale, sous un arc brisé : DESCHAMPS et THIBOUT, *La peinture murale en France* (cité n. 31), p. 113, fig. 34.

49. *Ibid.*

50. MONNET, Une bande dessinée (cité n. 25).

51. J. P. DEREMBLE et C. MANHES, *Les vitraux légendaires de Chartres : des récits en images*, Paris 1988 ; MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs* (cité n. 33).

52. M. AUBERT, De 1260 à 1380, dans AUBERT *et al.*, *Le vitrail français* (cité n. 27), p. 164 ; GRODECKI et BRISAC, *Le vitrail gothique au XIIIe siècle* (cité n. 27), p. 48, 146, 160, 248, fig. 137.

53. JACOBY, Christian Pilgrimage to Sinai (cité n. 13), p. 79-93, ici p. 84, 89-92. Ce sont les Latins qui ont commencé à appeler le monastère du Sinaï Sainte-Catherine, tandis que, depuis sa fondation, celui-ci était dédié à la Vierge. En revanche, nous n'avons pas d'informations concernant l'usage de cette

Au cours des XIVe et XVe siècles, Paris devient le centre artistique de la France, grâce au patronage du roi Charles V, dit le Sage (1364-1380), grand protecteur des arts. Sainte Catherine est alors à l'honneur dans l'art courtois, les grandes dames portent son nom et beaucoup l'élisent comme patronne. Son statut de femme lettrée, initiée à la philosophie et aux sciences, correspond à la valorisation de la culture écrite chez les femmes aristocrates tandis que son ascendance royale fait d'elle un modèle privilégié au sein d'une société raffinée et sophistiquée, sensible au charme exotique d'un vénérable monastère d'Orient. La dynastie des Valois honore particulièrement la sainte : la tradition de patronage instaurée par Charles V est poursuivie par son fils Charles VI, ainsi que par ses frères, les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne. Sainte Catherine est désormais représentée sur de multiples supports : manuscrits, sculptures, orfèvreries, tapisseries et broderies.

« Une très grant table de brodeure pour un autel... » qui n'existe plus aujourd'hui[54] est documentée par un dessin de Bernard de Monfaucon réalisé en 1731 : la famille royale de Charles V est agenouillée en prière avec la sage et pieuse reine, Jeanne de Bourbon (1377-1388), accompagnée de sainte Catherine à qui elle voue un culte particulier. On notera que la sœur du roi, ainsi qu'une de ses filles, morte prématurément, avaient pris Catherine pour nom de baptême[55].

Charles V lui-même porte une dévotion privilégiée au monastère du Sinaï : en 1375, il offre à l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers la relique d'un bras de la sainte. Lorsqu'il fait construire l'Hôtel Saint-Pol, un de ses lieux de séjour parisiens dans le voisinage du couvent, l'église lui sert de chapelle royale[56]. Les sources nous apprennent qu'il possédait une bague ornée d'une pierre provenant de la tombe de sainte Catherine[57] ; son frère, Jean de Berry, en possédait une similaire[58]. Selon le récit du moine allemand Trietman, ces pierres avaient des vertus thérapeutiques[59].

nouvelle appellation par les Grecs avant le XIVe-XVe siècle, cf. PATTERSON ŠEVČENKO, St. Catherine of Alexandria (cité n. 3), p. 129-143 ; *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 23), p. 343.

54. Cette broderie fut offerte par Jean de Berry à la cathédrale de Chartres : M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Londres – New York 1967, p. 60, fig. 450-451.

55. Catherine, la sœur du roi Charles V, est née en 1352, et la date de sa mort est inconnue. La fille de Charles V, Catherine de France (1377-1388), est morte à l'âge de 11 ans.

56. J. DURAND, Le calice offert en 1411 par Charles VI au monastère de Sainte-Catherine du Sinaï, dans *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon 2004, p. 57-65, ici p. 62-64 ; *Egeria: Monuments of Faith in the Medieval Mediterranean*, éd. M. Kazakou et V. Skoulas, Athènes 2008, n° 40, p. 245-246 (D. Kalomoirakis).

57. M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*, New York 1974, p. 118-119.

58. *Ibid.*, p. 453, n. 198.

59. DRANDAKI, The Sinai Monastery (cité n. 9), p. 35 ; JACOBY, Christian Pilgrimage to Sinai (cité n. 13), p. 88-89.

En succédant à son père, Charles VI perpétue la tradition familiale : il donne le nom de la sainte à sa fille Catherine de Valois, future reine d'Angleterre. Il se rend au grand centre de pèlerinage de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers où il participe, avant l'expédition en Hongrie, à une procession pour demander l'aide de Dieu en faveur de ses compagnons[60]. En 1411, il charge le prieur du Val-des-Écoliers, Pierre Bonenfant, de livrer au Sinaï une offrande précieuse : un calice gravé de l'emblème des Valois, la fleur de lys. Cette donation pourrait bien être un contre-don fait au Sinaï en remerciement de l'offrande des reliques de la sainte qui avait été faite à son père[61]. Une inscription bilingue, latine et grecque, accompagne le décor du calice[62]. Elle est gravée sans doute à Paris, probablement par un des Grecs lettrés qui accompagnent l'empereur Manuel Paléologue, en quête de soutien face à la menace ottomane, lors de son voyage à Paris en 1400-1402[63].

Un précieux témoignage de la place de sainte Catherine dans la dévotion de cette époque en France nous est donné par les *Livres des Heures*. Ces manuscrits accueillent souvent l'image de la sainte princesse, renouvelant son iconographie. Les *Heures* de Catherine s'ajoutent souvent à celles de la Vierge, de la Croix et du Saint-Esprit[64]. Le choix des scènes est très éloquent quant à la dévotion royale portée à la sainte. Dans le bréviaire de Charles V (*Breviarium Parisiense*), la scène du débat qui oppose Catherine aux sages[65], épisode emblématique de culture et d'éducation princière, est très probablement choisie par le roi lui-même, bibliophile distingué[66]. *Les Belles Heures* que son frère Jean, duc de Berry et mécène cultivé[67], commande aux frères Limbourg comptent onze scènes de la vie de Catherine, qui figurent au début du livre et relèvent directement de la

60. D. Lalande, *Jean II Le Meingre dit Boucicaut, 1366-1421. Étude d'une biographie héroïque*, Genève 1988, p. 69.

61. *Egeria* (cité n. 56), p. 246.

62. « Charles sixième, roi de France, a donné ce calice à l'église de sainte Catherine du Mont Sinaï l'an du Seigneur 1411 ; priez pour lui », voir Durand, Le calice (cité n. 56), p. 62.

63. *Ibid.*, p. 60-61.

64. R. S. Wieck, *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York 1988, p. 44, 106-107, fig. 11, 78, 103 ; J. S. Narthan, *Books of Hours and Their Owners*, Londres 1977, p. 116-117 ; J. Plummer, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, New York 1964, n° 145, p. 68.

65. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur les sources d'inspiration*, Paris 1925, fol. 576v, fig. 93 ; voir le manuscrit sur http://gallica.bnf.fr

66. La riche bibliothèque du roi Charles, installée au Louvre en 1367, est connue par les inventaires de 1373, 1411 et 1424, voir M. H. Tesnière, La Librairie modèle, dans *Paris et Charles V. Arts et architecture*, éd. F. Pleybert, Paris 2001, p. 225-233.

67. Après la mort du roi, son frère perpétue sa politique de promotion des arts. Dans l'inventaire de sa riche collection sont répertoriés de nombreux objets, dont les cadeaux offerts par l'empereur Manuel II Paléologue pendant son séjour à Paris en 1400-1402. Il est à noter que les fameuses tapisseries pour lesquelles Manuel II a composé une *Ekphrasis* bien connue, comptent parmi les cadeaux du duc : Meiss, *The Late Fourteenth Century* (cité n. 54), p. 41, 57-58.

Légende Dorée[68]. La sublime fille du roi Costus, Catherine la porphyrogénète, y incarne l'idéal contemporain de la beauté aristocratique, avec son abondante chevelure blonde, son cou fin et long, son teint pâle et son livre à la main, signe de son érudition. Cette qualité est particulièrement soulignée dans la première scène où la sainte est concentrée sur sa lecture, assise devant un pupitre chargé de livres ; une inscription la désigne comme « spécialiste des sciences théoriques » (fol. 15r) (fig. 6)[69]. La même qualité intellectuelle émane de la scène qui illustre son arrivée dans le temple rempli de statues : la sainte, prête à fustiger l'empereur idolâtre, a le livre pour attribut (fol. 15v)[70]. Le *topos* de la sagesse se trouve aussi au centre du débat qui oppose la sainte aux sages : Catherine est assise en hauteur, tandis que l'empereur se tient debout à un niveau inférieur (fol. 16)[71]. La dernière scène est évidemment celle de la translation des reliques par les anges (fol. 20). Elle donne lieu à une étonnante description picturale du paysage du Sinaï, aux sommets escarpés, au-dessus du monastère construit avec de grandes pierres de taille grises dont la couleur se détache dans la palette de la miniature. L'artiste essaie de rendre le caractère insolite des lieux avec vraisemblance[72]. Le monastère n'est évoqué ni dans la *Légende dorée* ni dans d'autres sources, il est donc fort probable que le peintre se réfère à quelque dessin aujourd'hui perdu ou encore aux nombreux récits de pèlerins[73]. De toute manière, cette vraisemblance frappante semble étroitement liée à la relation que le duc entretient avec le Sinaï. Le groupe des pèlerins qui est représenté en marche vers le monastère – détail atypique et étranger à l'iconographie du thème – reflète le pèlerinage à la tombe de Catherine, rêve de tout chevalier, et joue un rôle clé dans le décor du manuscrit[74]. Cette vision spécifique du monastère sera reprise ultérieurement par plusieurs graveurs[75].

68. *Les Belles Heures de Jean Duc de Berry. The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art*, éd. M. Meiss et E. H. Beatson, Londres 1974 (fac-similé) ; Meiss, *The Limbourgs and Their Contemporaries* (cité n. 57), p. 113-119, fig. 422, 434-436, 438-439, 441-442, 444-445, 448.

69. *Ibid.*, fig. 422. Cette scène n'a pas été représentée dans la Vie, ni en Occident ni en Orient. Toutefois elle a été dépeinte comme portrait de Catherine, voir Wieck, *The Book of Hours* (cité n. 64), fig. 78.

70. Meiss, *The Limbourgs and Their Contemporaries* (cité n. 57), p. 116, fig. 434.

71. Cette position n'est pas courante dans le Quattrocento italien, cf. *ibid.*, p. 116-117, fig. 436.

72. *Ibid.*, p. 118-119, fig. 448 ; *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 23), n° 297, p. 487.

73. Meiss, *The Limbourgs and their Contemporaries* (cité n. 57), p. 118-119. Voir aussi A. Drandaki, Through Pilgrims' Eyes: Mt Sinai in Pilgrim Narratives of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, *DChAE* 27, 2006, p. 491-504.

74. H. van Asperen, A Pilgrim's Additions. Traces of Pilgrimage in the *Belles Heures* of Jean de Berry, dans *The Limbourg Brothers: Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, éd. R. Duckers et P. Roelofs, Leyde – Boston 2009, p. 85-104, ici p. 103.

75. L'égalité si caractéristique de la maçonnerie du monastère a été restituée par les Haimendorf (1565), Walter Walterseyl (1587), Leonard du Clou (1670), voir A. Champdor, *Le Mont Sinaï et le monastère Sainte-Catherine*, Paris 1963, p. 23. À propos du paysage du Sinaï, voir M. Konstantoudaki-Kitromilidou, Όψεις του Σιναϊτικού τοπίου από το Βυζάντιο στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, dans *Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος μεταξύ Βενετίας και Ρώμης*, éd. N. Chatzinicolaou, Héraklion – Athènes 2014, p. 1-43.

Fig. 6 – Sainte Catherine dans son studio, *Les Belles Heures* du Duc de Berry (Acc. n° 54.1.1), frères Limbourg, fol. 15r, 1405-1408/09, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters (d'après *Les Belles Heures du duc de Berry*, éd. H. Grollemund et P. Torres, Paris 2012, p. 119)

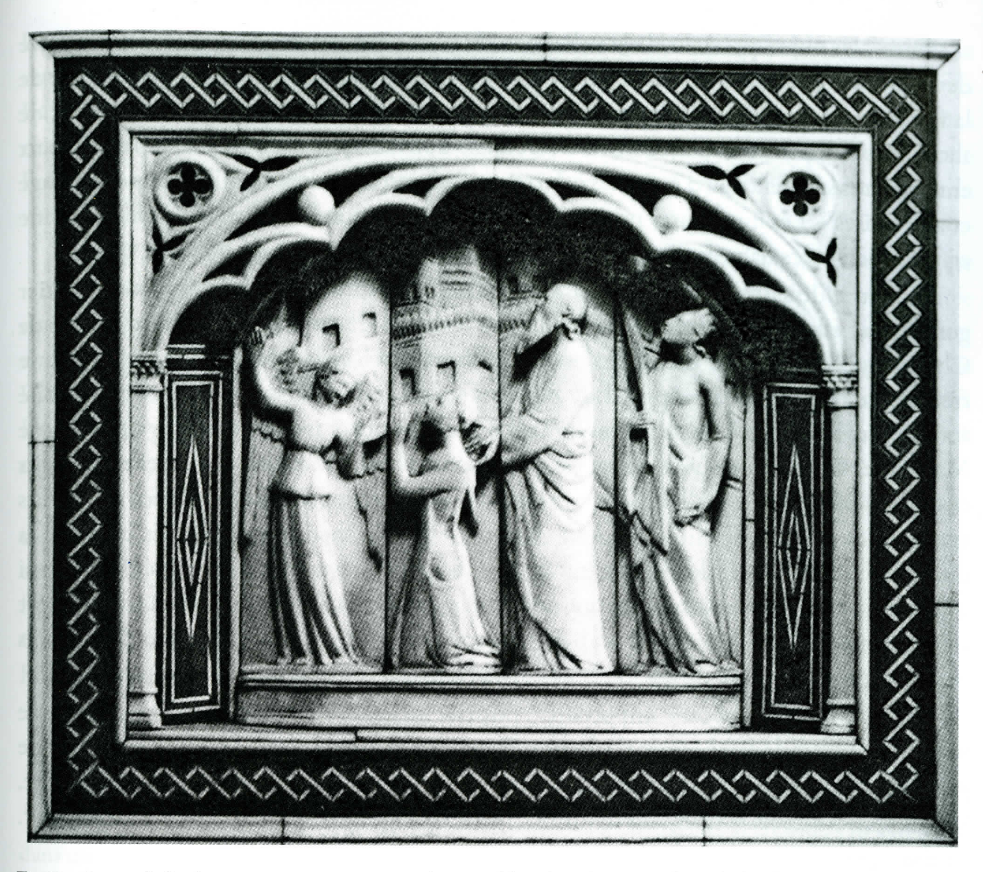


Fig. 7 – Jeanne de Boulogne en prière avec sainte Catherine, tableau d'autel commandé par le duc de Berry pour Poissy, Paris, musée du Louvre (d'après D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux* V^{e}-XVe *siècle*, Paris 2003, n° 255, p. 543)

Rares sont les représentations de l'épouse du duc de Berry, Jeanne de Boulogne (1378-1424), qui nous sont parvenues ; la plus connue provient d'un livre de prières. Jeanne adopte sainte Catherine comme patronne et l'associe à son portrait dans deux exemples remarquables. Le premier est le sceau du trésor de la Sainte-Chapelle (1405) où figure le couple ducal, Jeanne de Boulogne agenouillée devant le Christ avec Catherine à ses côtés, tandis que le duc est escorté par saint Jean Baptiste[76]. De même, dans le grand tableau d'autel que le duc commande pour Poissy, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, Jeanne de Boulogne, agenouillée en prière, est accompagnée de Catherine (fig. 7)[77].

76. MEISS, *The Late Fourteenth Century* (cité n. 54), p. 113, fig. 482.
77. ID., *French Painting in the Time of Jean de Berry* (cité n. 57), p. 113, fig. 383.

Parmi les objets précieux de la collection ducale se trouve une petite figurine portative de la sainte avec la roue. Les matériaux précieux – l'or, l'émail et les perles –, la maîtrise de la facture et la sensibilité du modelé révèlent la provenance d'un atelier parisien autour de 1400[78]. Il s'agit peut-être d'un don ou d'un contre-don dans le cadre des échanges de cadeaux entre grands seigneurs ou d'étrennes offertes par ces derniers à leur famille, à leur entourage et aux églises[79]. Les inventaires princiers mentionnent de nombreuses images de Catherine en or ou sculptées dans des matériaux précieux comme l'ivoire[80].

La figure de sainte Catherine est absente de la sculpture monumentale du premier gothique et elle n'émerge qu'au cours du XIVe siècle. La Chartreuse de la Sainte-Trinité de Champmol à Dijon en donne un exemple flamboyant. Le couvent est fondé en 1383 par le frère du roi Charles V, Philippe II de Bourgogne, dit le Hardi (1342-1404) et est destiné à abriter sa sépulture[81]. Sur le portail s'alignent cinq statues issues des mains de Jehan de Marville et Claus Sluter, qui ont su transposer dans la pierre l'iconographie des manuscrits et des retables (1384-1393). Sur le trumeau, la Vierge est représentée entre les donateurs agenouillés, eux-mêmes suivis de leur patron : sainte Catherine se tient aux côtés de la duchesse Marguerite III de Flandre et saint Jean Baptiste assiste le duc. Le couple, qui a aussi une fille nommée Catherine, porte une dévotion particulière à la sainte d'Alexandrie et c'est en son honneur qu'ils effectuent un pèlerinage au sanctuaire Sainte-Catherine-de-Fierbois en 1382, après la victoire du duc de Bourgogne contre la ville flamande de Westorebeke[82].

Philippe II, autre mécène important[83], possède lui aussi, à l'instar de ses trois frères, de nombreux objets dédiés à sainte Catherine. Dans les inventaires, nous repérons huit *tondi* de *peintures à l'aiguille*, datés vers 1430-1440, dont chacun illustre un épisode de la vie de la sainte. Ces broderies en soie étaient sans doute destinées à quelque église qui n'a pas été identifiée[84].

78. Elle provient d'un couvent de Clermont-Ferrand, voir B. YOUNG, A Jewel of St. Catherine, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 24, n° 10, 1966, p. 316-324 ; *Paris 1400 : les arts sous Charles VI*, cat. exp., Paris 2004, n° 96, p. 177.

79. L. TABURET-DELEHAYE, Vie de cour et vie artistique en France vers 1400, dans *La France et les arts en 1400 : les princes des fleurs de lis*, cat. exp., Paris 2004, p. 63-65.

80. Voir les statuettes de Catherine en ivoire dans *Paris 1400* (cité n. 78), n° 18 et n° 128.

81. I. VILELA-PETIT, *Le Gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris 2004, p. 45-46 ; R. VAUGHAN, *The Dukes of Burgundy. Philip the Bold, the Formation of the Burgundian State*, Woodbridge 2005⁴, p. 203.

82. VAN ASPEREN, A Pilgrim's Additions (cité n. 74), p. 103. À propos de la présence de deux saints patrons sur les portails, voir C. DE MÉRINDOL, Nouvelles observations sur la symbolique royale à la fin du Moyen Âge : le couple de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine au portail de l'église de la Chartreuse de Champmol, *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1988, p. 288-302.

83. À propos de patronage, voir VAUGHAN, *Philip the Bold* (cité n. 81), p. 188-206.

84. Selon le style de ces broderies, il est fort probable que leur dessin soit l'œuvre d'un peintre, peut-être Jacques Daret qui est très actif à cette époque dans le domaine des textiles, voir C. C. MAYER THURMAN, *The Robert Lehman Collection. 14, European Textiles*, New York – Princeton 2001, nos 17, 18 (1-6), p. 58-65.

L'iconographie est narrative, comprenant deux scènes rares de la jeunesse de Catherine : sa rencontre avec l'ermite et son baptême chrétien, toutes deux absentes de la *Légende Dorée*. La source de ces épisodes serait une poésie française de 1251[85]. Les détails iconographiques des broderies sont à mettre en parallèle avec un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France (ms. fr. 6449), commandé par Philippe, qui représente en grisaille des scènes de la vie de la sainte[86].

Louis Ier, duc d'Anjou mort en 1384, frère de Charles V, possède un miroir à deux valves ; une « chaasse » représente la Vierge allaitant l'Enfant et tenant un livre dans la main. Elle est entourée des saints Jean Baptiste et Catherine tenant la roue[87]. Ce schéma iconographique insolite met en valeur la sagesse féminine, symbolisée par le livre de la Vierge mais aussi par la présence de Catherine. La technique raffinée de l'orfèvrerie est caractéristique des cours princières vers 1400. Un autre type d'objet, représentant sainte Catherine et courant dans les inventaires princiers, est celui des *reliquaires à pendre*, comme le « pentacol » du musée de Cluny[88].

Il est fort probable que les objets de ce type soient des souvenirs de pèlerinage provenant de Sainte-Catherine-de-Fierbois. Associé au premier miracle de la sainte, en 1375, ce sanctuaire devient une destination importante de pèlerinage attirant particulièrement l'aristocratie française[89]. Fierbois est un lieu de dévotion pour l'amiral Jean le Meingre, dit Boucicaut, que Charles VI nomme maréchal de France en 1391. Homme pieux et charitable, il y fonde un hôpital et une aumônerie en 1406, après son retour de Terre Sainte et du monastère du Sinaï[90].

85. *Ibid.*, n° 18 (1), p. 60. Les épisodes précédant la conversion de la sainte figurent déjà au XIIIe siècle dans un psautier (1264-1275), influencé par l'art régional de la vallée de la Meuse, centre important du culte de la sainte (J. OLIVER, Medieval Alphabet Soup: Reconstruction of a Mosan Psalter-Hours in Philadelphia and Oxford and the Cult of St. Catherine, *Gesta* 24, 1985, p. 129-140, fig. 4) ; dans les cycles narratifs du Trecento et du Quattrocento, ces représentations sont rares. Notons la particularité de la Pala de Aretino (*ca* 1330), où quatre scènes sont incluses : la première rencontre avec l'ermite, la seconde rencontre et le baptême, la vision de la sainte ainsi que le mariage mystique (*Icons from Sinai* [cité n. 13], n° 60). Tout aussi narrative est la peinture murale de Spinello Aretino à Antella (1387) (St. WEPPELMANN, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florence 2003, p. 218, fig. 44a).

86. MAYER THURMAN, *European Textiles* (cité n. 84), p. 64, fig. 18 (9), 18 (10).

87. « Un mirouoir, duquel les chaasses sont d'or, rondes [...] très finement esmaillées » (1375-1380, avant 1379), voir *Paris 1400* (cité n. 78), p. 59-60.

88. De l'autre côté de cet objet en argent doré et émaillé, daté vers 1380-1390, l'artiste a figuré sainte Geneviève, patronne de Paris, voir *ibid.*, n° 21 ; p. 60-61, fig. 21A, recto.

89. VAN ASPEREN, A Pilgrim's Additions (cité n. 74), p. 103.

90. Au retour de son voyage à Constantinople, en décembre 1399, Boucicaut a escorté jusqu'à Venise l'empereur Manuel II, lui-même en route vers l'Occident. En 1403, quand Manuel II atteint Méthone durant son voyage de retour, c'est Boucicaut qui lui vient en aide encore une fois, mettant ses galères à son service pour atteindre Constantinople, cf. *ODB* 1, p. 315-316 ; M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master*, Londres 1968, p. 1-10 ; LALANDE, *Jean II Le Meingre* (cité n. 60) ; A. CHÂTELET, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon 2000, p. 277.

Ce chevalier redoutable, qui participe à plusieurs missions militaires, honore la sainte en tant que patronne des soldats qui l'invoquent pendant les combats et la remercient après leur salut. Au musée Jacquemart-André, on peut admirer les *Heures* de Jean le Meingre et notamment une superbe miniature en pleine page (ms 2, fol. 38v) où le maréchal est représenté en prière devant sainte Catherine munie de plusieurs attributs : l'épée, la roue et la palme. La scène se situe à l'intérieur d'un édifice splendide et le chevalier agenouillé semble protégé par le regard bienveillant que la sainte pose sur lui (fig. 8)[91].

Les élites politiques et ecclésiastiques honorent fidèlement aussi bien sainte Catherine que le monastère du Sinaï comme en témoigne le fameux triptyque aixois que Nicolas Froment peint pour René d'Anjou (1409-1480), petit-fils de Louis d'Anjou, en 1475 : le panneau central est réservé à la représentation du Buisson ardent qui peut être compris comme une référence directe au Sinaï. L'iconographie de la prière se développe sur le panneau droit : Jeanne de Laval, seconde épouse du roi René Ier d'Anjou, est escortée par trois saints, Catherine, Nicolas et Jean[92]. Le duc d'Anjou (1430-1480), à gauche, honore particulièrement la sainte et fait le pèlerinage à Fierbois en 1451, suivant la tradition des Valois. Il y achète des pièces d'or et d'argent que l'on vend comme souvenirs, ainsi qu'un pendentif avec la vie de la sainte pour sa fille Yolande, réalisé par l'orfèvre Jehan Juliot[93].

Il est certain que les centres de pèlerinage en France contribuent très tôt à consolider puis à amplifier la dévotion rendue à sainte Catherine et favorisent la diffusion de son culte. Ces établissements se substituent même souvent au monastère sacré du Sinaï : à la suite du jaillissement de *myron* à Rouen, la provenance exacte du parfum que l'on enregistre dans les inventaires des reliques de plusieurs monastères occidentaux n'est plus jamais précisée[94]. Ces centres diffusent également des œuvres d'art dédiées à la sainte sous forme de souvenirs.

C'est à l'époque gothique que sainte Catherine atteint le sommet de sa popularité ; son culte est alors parmi les plus importants, les œuvres de dévotion qui lui sont associées prolifèrent. Autour de 1400, grâce au mécénat de la cour des Valois, dont elle est la patronne, sainte Catherine est à l'origine de la création de nombreuses œuvres. Les rois, les *princes des fleurs de lys* et les grands seigneurs, en commandant de précieux objets d'art courtois, font acte de dévotion à la princesse Catherine qui incarne l'idéal de la sagesse et de la sainteté.

91. Meiss, *The Boucicaut Master* (cité n. 90), p. 9-10, 21, fig. 20, 23.

92. Aujourd'hui exposé à la cathédrale du Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, J. Evans, *Art in Medieval France 987-1498*, Londres 1948, p. 210 ; P.-A. Lemoisne, *Gothic Painting in France, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, New York 1973, p. 82 (trad. de *La peinture française à l'époque gothique, quatorzième et quinzième siècles*, Florence – Paris 1931).

93. Van Asperen, A Pilgrim's Additions (cité n. 74), p. 103.

94. K. J. Lewis, Pilgrimage and the Cult of St Katherine in Late Medieval England, dans *St Katherine of Alexandria: Texts and Contexts* (cité n. 5), p. 37-52, ici p. 44-45. Comme il était situé sur une colline, le monastère de Rouen évoquait le paysage du Sinaï : van Asperen, A Pilgrims Additions (cité n. 74), p. 103.



Fig. 8 – Jean le Meingre, dit Boucicaut, et sainte Catherine, *Heures* de Jean le Meingre, ms 2, fol. 38v, 1405-1408, Paris, musée Jacquemart-André (d'après Chatelet, *L'âge d'or*, p. 276)

CULTE ET ARCHITECTURE EN CAPPADOCE CHRÉTIENNE À TRAVERS LES SIÈCLES D'APRÈS LES MONUMENTS ET LA TRADITION ORALE*

Antonis Tsakalos

Le témoignage archéologique des établissements rupestres de Cappadoce constitue une précieuse source d'information sur la vie non seulement religieuse et monastique mais aussi laïque, rurale et quotidienne des populations chrétiennes de la région pendant l'époque byzantine et au-delà. Il est intéressant de constater, à travers les siècles, une certaine continuité dans la vénération des lieux sacrés par les chrétiens de la région ainsi que la survivance des principes d'organisation de l'espace architectural rupestre pendant une longue période, depuis l'ère byzantine jusqu'aux XIX[e]-XX[e] siècles. Cette brève étude propose un regard croisé sur les informations archéologiques disponibles et les témoignages oraux à caractère ethnographique et anthropologique, recueillis dans les archives, afin de mettre en perspective l'apport de la tradition orale à la connaissance des monuments byzantins.

La fréquentation des sites religieux à travers les siècles

L'importance de la province frontalière de la Cappadoce byzantine est attestée par le nombre exceptionnel d'établissements rupestres datés, dans leur majeure partie, de la période prospère des X[e]-XI[e] siècles[1]. Bien que les chrétiens aient continué à habiter dans la région après

* Toutes les illustrations sont de l'auteur.

1. Sur la Cappadoce byzantine et sa production artistique : G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, 2 vol., Paris 1925-1942 ; C. Jolivet-Lévy (avec la collaboration de N. Lemaigre-Demesnil), *La Cappadoce. Un siècle après Jerphanion*, 2 vol., Paris 2015 ; N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963 ; M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Greenwich CT 1967 ; F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB 2), Vienne 1981 ; N. Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, 2 vol., Paris 1983-1994 ; L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985 ; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 ; F. Hild, *Das byzantinische Strassensystem in Kappadokien*, Vienne 1997 ; C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001 ;

la conquête seldjoukide de l'Asie Mineure, comme en témoignent les églises du XIIIe siècle, les registres ottomans de recensement des XVe-XVIe siècles attestent l'hétérogénéité ethnique de la population locale[2]. Les communautés orthodoxes de la région ont connu une nouvelle période de prospérité socio-économique pendant la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle. La pauvreté des régions agricoles pendant les XVIIe-XVIIIe siècles a provoqué une émigration massive et systématique des hommes vers les grandes villes, en particulier Constantinople, afin de s'adonner au commerce. C'est grâce au fruit de ce travail qu'ils ont été capables d'entreprendre la construction, dans leur pays natal, de riches demeures parfois décorées à la mode européenne, de grandes églises en maçonnerie, ainsi que de plusieurs écoles prouvant l'importance accordée à l'éducation et au renforcement de la conscience nationale et de l'identité hellénique[3]. Il convient de noter ici que ces populations orthodoxes étaient souvent turcophones, les *Karamanlides*, et que leur façon d'écrire (*karamanlıca* ou *karamanlidika*) présentait la particularité de transcrire la langue turque en caractères grecs[4].

Selon les témoignages ethnographiques des voyageurs du XIXe siècle, les populations chrétiennes continuaient à utiliser les églises rupestres de l'époque byzantine. Dans son rapport à la Royal Geographical Society of England, Sir William Hamilton décrit son voyage de 1835 en Cappadoce et ses explorations dans les grottes labyrinthiques de Tatlar, ainsi que ses découvertes dans les églises noircies – des peintures murales, des graffitis grecs et arméniens et même un ménologe grec en parchemin datant du XIIe-XIIIe siècle posé sur un autel –, tout en confirmant que les chrétiens ne résidaient plus dans la région, mais y venaient nombreux et de loin[5]. Quelques décennies plus tard, Guillaume de Jerphanion signale la célébration sporadique de l'office dans certaines églises byzantines par les populations grecques avant leur départ comme, par exemple, à l'église de l'Archangélos du monastère

N. Lemaigre Demesnil, *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce (Ve-IXe siècle)* (BAR International Series 2093), Oxford 2010. Voir aussi G. Séféris, *Trois jours dans les églises rupestres de Cappadoce* (en grec et en français), Athènes 1953.

2. Selon les registres ottomans, Maçan avait une population musulmane ; Avanos, Ürgüp et Mustafapaşaköy avaient une population mixte, musulmane et non musulmane ; à Niğde vivaient des communautés musulmanes, grecques et arméniennes ; Soğanlı Dere était habité par des non-musulmans, alors qu'à Tatlarin coexistaient des Turcs, des Grecs et des Perses. Voir I. Beldiceanu-Steinherr, La géographie historique de l'Anatolie centrale d'après les registres ottomans, *CRAI* 1982, p. 443-503. Ead., Les Bektaşī à la lumière des recensements ottomans (XVe-XVIe siècles), *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 81, 1991, p. 21-80, ici p. 50.

3. Cette période se termina définitivement avec le départ des Grecs orthodoxes de Cappadoce et de toute l'Asie Mineure, à la suite de l'échange de populations prévu par le traité de Lausanne (24/7/1923).

4. Voir récemment avec la bibliographie antérieure : *Cries and Whispers in Karamanlidika Books: Proceedings of the First International Conference on Karamanlidika Studies, Nicosia, 11th-13th September 2008*, éd. E. Balta et M. Kappler (Turcologica 83), Wiesbaden 2010.

5. W. Hamilton, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, Londres 1842, t. 2, p. 246-247.

près de Cemil[6]. Il montrait aussi un grand intérêt à répertorier les graffitis sur les parois des monuments, datés du XVIIe au début du XXe siècle et publiés à la fin des chapitres de son ouvrage monumental[7]. Des observations analogues se trouvent dans des travaux historiques et anthropologiques plus récents, consacrés aux diverses communautés cappadociennes des XIXe-XXe siècles ; ces informations sont issues de la recherche sur le terrain et/ou de l'analyse de documents d'archives spécifiques, parfois encore en partie inexplorés[8].

Le Centre d'Études d'Asie Mineure (Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, désormais ΚΜΣ), fondé en 1930 par Melpo et Octave Merlier dans le but de restituer l'image du « dernier hellénisme d'Asie Mineure », possède une très riche documentation de témoignages oraux recueillis parmi les réfugiés d'Asie Mineure et de Cappadoce pendant les premières décennies de leur installation en Grèce[9]. Les « archives de tradition orale » suivent une organisation géographique et sont classés en « dossiers », subdivisés en « parties » et en « chapitres thématiques ». Parmi les diverses informations disponibles, l'étude proposée ici se concentre sur le site et les environs de Göreme, sur les habitudes cultuelles des chrétiens de cette région et sur les monuments byzantins qu'ils continuaient de fréquenter ; les limites de cette démarche sont évidemment prises en considération car ces témoignages oraux sont censés procurer des indices et non pas des preuves irréfutables.

Le site de Göreme, très dense en installations rupestres – églises, réfectoires, cuisines, dépôts et diverses salles à plusieurs étages à la fonction incertaine[10] – se développa pendant la période byzantine, surtout aux IXe-XIe siècles mais aussi au XIIIe. Le site a conservé son statut d'espace sacré jusqu'à une époque beaucoup plus récente, comme le suggèrent les nombreuses références dans le « dossier ΚΠ 315 » des archives de tradition orale, partie A', chap. Θ' [9] intitulé « Quartiers proches et éloignés ». Dans un « sous-dossier », consacré à

6. Jerphanion, *Églises* (cité n. 1), t. 2-a, p. 128.

7. Les graffitis répertoriés par G. de Jerphanion se révèlent une source d'information précieuse, d'autant plus qu'ils ont parfois disparu lors de la restauration des peintures de certaines églises pendant les dernières décennies. Voir aussi N. Thierry, Remarques sur la pratique de la foi d'après les peintures des églises rupestres de Cappadoce, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, éd. X. Barral I Altet, t. 3, Paris 1990, p. 437-459, ici p. 442.

8. Voir à titre indicatif E. Karatza, *Καππαδοκία. Ο τελευταίος ελληνισμός της περιφέρειας Ακσεράι Γκέλβερι (Καρβάλης)*, Athènes 1985 ; A. Tsakalos, *Conservation et reconstruction de la mémoire sociale : l'exemple de Néa Karvali, village de réfugiés en Grèce*, mémoire de DEA d'anthropologie sociale et d'ethnologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1997 ; C. Hadjiiosif, *Συνασός. Ιστορία ενόςτόπου χωρίς ιστορία*, Héraklion 2005.

9. Pour une présentation générale de l'histoire et de l'œuvre de cette institution, voir *Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Εξηνταπέντε χρόνια επιστημονικής προσφοράς: Αποτίμηση και προοπτική*, éd. P. M. Kitromilides, Athènes 1996. Je tiens à remercier M. le Professeur Paschalis Kitromilides, secrétaire général, et M. Stavros Anestides, directeur du ΚΜΣ, pour avoir toujours facilité ma recherche dans ce fonds documentaire.

10. Voir Rodley, *Cave Monasteries* (cité n. 1), p. 160-183, fig. 30.

Ürgüp, l'ancien village Prokopion (ou Ἅγιος Προκόπιος), le site de Göreme est mentionné par son nom turc, qui était connu et utilisé par toute la population, tandis que l'appellation *Kalliôron* (Καλλίωρον) lui était réservée uniquement par certaines personnes cultivées, par exemple l'érudit Anastasios Levides[11]. Cependant, dans un « sous-dossier » consacré à la bibliographie, il est expliqué que cette dernière appellation dérive de la lecture erronée ἐν Καλλιώρῳ... au lieu du mot ἐκαλλιωρήθη..., au début de l'inscription dédicatoire de la Nouvelle Église de Tokalı[12].

Comme il est précisé dans le même dossier, le site de Göreme se trouve à une distance d'une heure et demie vers l'ouest d'Ürgüp. Sur une superficie de presque deux acres – environ un hectare –, il contenait trois cents églises mais aussi quelques maisons et une école à tables rupestres pour les élèves. L'ensemble était entouré d'une enceinte considérablement haute, construite de grosses pierres à une époque sûrement plus ancienne; l'entrée n'était possible que par un seul passage, du côté nord, où une voie soignée couverte de dalles de pierre, reliait les villages de Prokopion, de Maçan, et de Çavuşin[13]. Les installations rupestres étaient pourvues d'abris protégés par des meules de pierre, dans lesquels il était possible d'emmagasiner des provisions pour des périodes de danger, alors que des postes de surveillance étaient prévus au sommet des masses rocheuses, accessibles par des tunnels verticaux et par des escaliers creusés dans le rocher. Outre les sources naturelles d'eau dans le site, selon les récits, des conduits aménagés dans le roc permettaient la collecte des eaux de pluie dans des citernes[14]. La présence de sources d'eau et de réservoirs, l'utilisation d'abris et de postes de surveillance (qui ne sont malheureusement pas encore suffisamment explorés), et surtout la protection de l'ensemble du site par une enceinte qui pourrait peut-être remonter à l'époque byzantine, viennent renforcer certaines des hypothèses récentes mettant en avant l'essor exceptionnel de Göreme au XIe siècle. Ainsi, selon une première hypothèse, les établissements du site devaient d'emblée être identifiés à des monastères, le fond du cirque jouant le rôle de cour commune

11. Auteur de l'ouvrage *Αἱ ἐν μονολίθοις μοναί τῆς Καππαδοκίας καὶ Λυκαονίας*, Constantinople 1899.

12. Il s'agit de l'inscription dédicatoire peinte dans l'abside nord de la Nouvelle Église de Tokalı: JERPHANION, *Églises* (cité n. 1), t. 1, p. 308-309. La lecture erronée du toponyme Kalliôron, qui serait devenu Göreme par paraphrase, est proposée dans N. S. RIZOS, *Καππαδοκικά, ἤτοι δοκίμιον ἱστορικῆς περιγραφῆς τῆς Ἀρχαίας Καππαδοκίας, καὶ ἰδίως τῶν ἐπαρχιῶν Καισαρείας καὶ Ἰκονίου*, Constantinople 1856, p. 86-87.

13. Informations données par Alexandros Taniskides (originaire de Prokopion/Ürgüp) et enregistrées par Thanassis Kostakis en 1935. Il ne serait pas surprenant que l'enceinte ait survécu depuis l'époque byzantine, quand le cirque de Göreme était en pleine expansion, puisque, région frontalière, la Cappadoce a toujours eu besoin de systèmes défensifs; l'abandon de Göreme après le XIIIe siècle ne justifierait pas un travail tellement laborieux.

14. Informateur: Eustathios Hadjiefthymiades (originaire de Prokopion); chercheur: Chara Lioudaki. Pour la présence de ruisseaux et de citernes dans le cirque, voir aussi le témoignage de Iosif Papadopoulos recueilli par Thanassis Kostakis en 1935.

pour l'ensemble[15]. Une hypothèse plus récente propose de concevoir cette vallée comme un vaste complexe à caractère religieux, où quelques monastères se trouvaient à proximité immédiate d'une zone d'activité missionnaire et caritative, destinée à accueillir des immigrés considérés hérétiques, peut-être des Syriens et Arméniens non chalcédoniens[16].

Il n'est pas rare que les églises mentionnées dans les archives puissent être identifiées par leur nom ou par leurs caractéristiques. Une informatrice originaire de Sinassos raconte être allée à *Koreme*, graphie qui transcrit vraisemblablement la prononciation locale du site, et le trajet a duré une heure et demie à dos d'âne. Elle accompagnait le prêtre de son village, qui allait célébrer l'office dans une église rupestre de dimensions modestes, couverte de peintures murales. Juste à côté il y avait un grand réfectoire avec de longues tables et des sièges creusés dans le rocher. Avec un peu d'exagération sans doute, elle mentionne que même les assiettes et les salières sur la table étaient taillées dans la roche[17]... Le récit concerne vraisemblablement le complexe de Karanlık ou celui de Çarıklı Kilise, où le réfectoire rupestre se trouve, respectivement, à côté ou en-dessous de l'église peinte.

Il peut arriver qu'un raisonnement étymologique cherche à justifier les noms de certains monuments. Dans la plupart des cas, la question est de savoir si ce sont des faits réels qui ont inspiré ces noms ou, au contraire, si des légendes ont été élaborées afin d'expliquer des appellations déjà existantes. Tokalı Kilise était également appelée Halkalı Kilise en raison d'un crochet (*toka* ou *halka*, en turc), supposé avoir servi à suspendre un *polykandèlon* au plafond[18]. Selon plusieurs récits, ce crochet était fabriqué en or et, pour cette raison, il fut emporté par des voyageurs allemands, anglais, européens ou américains, suivant les différentes versions[19]. En ce qui concerne deux des trois églises « à colonnes », le nom d'Elmalı Kilise a

15. N. THIERRY, compte rendu de L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, *BZ* 81, 1988, p. 83.

16. A. TSAKALOS, Art et donation en Cappadoce byzantine: l'église rupestre de Karanlık kilise, dans *Donation et donateurs dans le monde byzantin, Actes du colloque international de l'Université de Fribourg, 13-15 mars 2008*, éd. J.-M. Spieser et É. Yota (Réalités byzantines 14), Paris 2012, p. 163-187, ici p. 178-180.

17. Informatrice: Maria Isopoulou (originaire de Sinassos); chercheur: Maria Nystazopoulou-Pelekidou, 4/12/1953.

18. Selon JERPHANION, *Églises* (cité n. 1), t. 1, p. 263 et n. 3: « Son nom, qui signifie "l'Église à la Boucle", lui vient, sans doute, d'un ornement circulaire, sculpté à la voûte de la deuxième partie du monument. »

19. Informateur: Eustathios Hadjiefthymiades, de Prokopion; chercheur: Chara Lioudaki. Une autre informatrice, Elisabeth Isaakidou, originaire de Prokopion, dit qu'elle vit le crochet de ses propres yeux lors de sa visite de l'église avec son père, mais que, quand elle y entra quelques années plus tard avec son mari, le crochet avait déjà été volé (chercheur: Thaleia Papadopoulou, 1949). Alexandros Taniskides, de Prokopion, se souvient aussi d'avoir vu le crochet; quand il avait 13-15 ans, les Turcs n'étaient pas parvenus à le détacher, mais, deux ou trois années plus tard, des Européens purent le prendre (chercheur: Thanassis Kostakis, 1935). Enfin, selon Elias Kasnaktzoglou, de Prokopion, deux Anglais enlevèrent le crochet avec l'aide de trois complices locaux en 1894; ils en furent très satisfaits car cela leur permettrait de couvrir toutes les dépenses de leur voyage (chercheur: Ermolaos Andréadis, 14/9/1961).

été inspiré par la couleur de sa façade peinte en rouge, comme une pomme (*elma*, en turc)[20], alors que Çarıklı Kilise était également appelée Τσαρουχοεκκλησιά, en raison des empreintes de deux *tsarouhia* (chaussures traditionnelles) dans le sol de l'église, selon une légende populaire déjà bien connue[21].

Enfin, plusieurs témoignages assez détaillés sont consacrés à la grande foire (πανηγύρι) du 8 novembre, jour de la fête des taxiarques Michel et Gabriel. Elle devait durer une semaine ou dix jours et rassemblait des foules d'habitants des villages voisins, surtout de Prokopion mais aussi de Sinassos, qui se rendaient à Göreme à dos d'ânes ou de chevaux, car l'accès n'était pas facile pour des chariots. Les participants s'installaient dans des pièces rupestres aux alentours de l'église de l'archange Michel et allumaient des feux afin de préparer des repas dans des chaudrons. Les informateurs connaissaient la foire à travers les récits de personnes plus âgées, leurs parents ou grands-parents ; les dernières décennies ils continuaient à visiter les lieux à la même date mais uniquement pour célébrer l'office, après quoi ils rentraient chez eux[22]. Suivant un témoignage, l'église de l'archange Michel était également appelée Karanlık Kilise, l'« église sombre », la seule à porter ce nom en raison de l'obscurité qui y régnait[23]. La dédicace à l'archange Michel n'est guère attestée et reste encore à vérifier ; elle aurait peut-être été inspirée de la grande image peinte de l'archange Michel de Chônes qui domine le centre de la paroi sud du naos. Cependant, la tradition orale peut contribuer à une meilleure compréhension de l'organisation du complexe de salles monastiques associées à Karanlık Kilise.

Les principes d'organisation de l'espace architectural rupestre

La description de la maison d'un tailleur de pierre de Prokopion se révèle particulièrement intéressante en raison de la richesse des informations qu'elle contient[24]. Selon le récit, cette maison rupestre était précédée d'une cour et s'élevait sur deux étages. Les différentes pièces du rez-de-chaussée donnaient sur un long vestibule ouvert du côté de la cour. Un escalier taillé dans le rocher conduisait à l'étage supérieur où il y avait encore quelques pièces d'habitation en passant par une sorte d'entresol où se trouvait une pièce de stockage. L'intérêt de la description de cette maison du XIXe siècle réside dans l'évocation des principes d'organisation

20. Informateur : Alexandros Taniskides, de Prokopion ; chercheur : Thanassis Kostakis, 1935.

21. Informatrice : Elisabeth Isaakidou, de Prokopion ; chercheur : Thaleia Papadopoulou, 1949. L'étymologie est expliquée par Jerphanion, *Églises* (cité n. 1), t. 2, p. 455.

22. Informatrice : Elisabeth Isaakidou, de Prokopion ; chercheur : Thaleia Papadopoulou, 1949. Informateurs : Seraphim Papadopoulos et Alexandros Taniskides, de Prokopion ; chercheur : Thanassis Kostakis, 1935.

23. Informateur : Alexandros Taniskides de Prokopion ; chercheur : Thanassis Kostakis, 1935.

24. Il s'agit de la maison du grand-père de l'informateur, Basilios Istilloglou (ou Stylianides), originaire de Prokopion. Dossier ΚΠ 313, partie Α', chap. ΣΤ', ΙΙ, Β'.

de l'espace dans les établissements rupestres de la période byzantine en Cappadoce. Plus particulièrement, les ressemblances avec le complexe monastique de Karanlık Kilise sont plus que frappantes et permettent de constater la survivance de ces principes au cours des siècles ; elles se révèlent aussi utiles pour une meilleure compréhension de la fonction des différentes pièces et de l'organisation générale de l'espace de ce monastère, comme nous allons le démontrer à travers l'examen parallèle des deux établissements.

• **Espace extérieur.** La maison du XIXe siècle était taillée dans un cône rocheux qui s'ouvrait sur une grande cour rectangulaire protégée par une enceinte. Un escalier étroit, à l'écart, descendait au niveau inférieur où se trouvaient des pièces secondaires – dépôt et pressoir. Au monastère de Karanlık Kilise, l'église et les différentes salles sont organisées sur les trois côtés d'une cour légèrement irrégulière ; celle-ci est actuellement ouverte vers le nord, où il est légitime de supposer la présence d'une clôture en maçonnerie, dont les extrémités auraient pu être rupestres (fig. 1, 2). Dans la partie sud-ouest de la cour, un escalier à marches modernes est creusé dans une sorte de tunnel qui relie un niveau inférieur à la cour et pourrait correspondre à l'entrée primitive du monastère[25].

• **Rez-de-chaussée.** Toute la largeur du rez-de-chaussée de la maison rupestre, d'environ huit mètres, était longée par le *yazlık* (pièce estivale, en turc), un vestibule frais qu'on fréquentait les journées chaudes de l'été. Seule la partie du fond était rupestre, alors que les arcs de la façade vers la cour étaient en maçonnerie, ce qui contribuait au renforcement et à la solidité de l'établissement rupestre. Dans la paroi intérieure du *yazlık* s'ouvraient les portes et les fenêtres d'une série de salles qui étaient ainsi protégées de la chaleur, en été, ainsi que du vent et des pluies fortes, en hiver. Ces différentes pièces communiquaient entre elles mais n'étaient pas toutes pourvues de portes vers l'extérieur. Faute d'espace, la plupart d'entre elles ne possédaient que des fenêtres qui permettaient à la lumière et à l'air frais d'y pénétrer à travers le *yazlık*, pourvu d'une seule porte centrale (*anakapı*, porte-mère, en turc) flanquée de quatre fenêtres.

Au rez-de-chaussée du monastère de Karanlık, un long et étroit vestibule rupestre jadis couvert d'un plafond plat, actuellement écroulé dans sa majeure partie, présentait sans doute des équivalences étroites, en ce qui concerne son aspect et sa fonction, avec le *yazlık* mentionné ci-dessus (fig. 1, 2). Les portes percées dans la paroi sud correspondent à trois salles creusées vers l'intérieur du rocher. À gauche, du côté est, un long réfectoire (8,90 x 5,30 m) à plafond plat est occupé, dans toute sa longueur, par une table et une banquette qui en fait le tour, d'une capacité d'environ trente-cinq personnes assises, l'ensemble étant taillé dans le rocher. Les deux autres portes donnent accès à deux salles, l'une de plan trapézoïdal, l'autre presque carrée, dont la fonction était sans doute plus humble et auxiliaire. Dans la

25. Cf. A. Tsakalos, *Le monastère rupestre de Karanlık kilise. Monachisme, art et patronage en Cappadoce byzantine*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 27-29 (tunnel d'entrée et enceinte).



Fig. 1 – Vue générale du complexe rupestre à deux étages, côté sud de la cour, Göreme, monastère de Karanlık Kilise

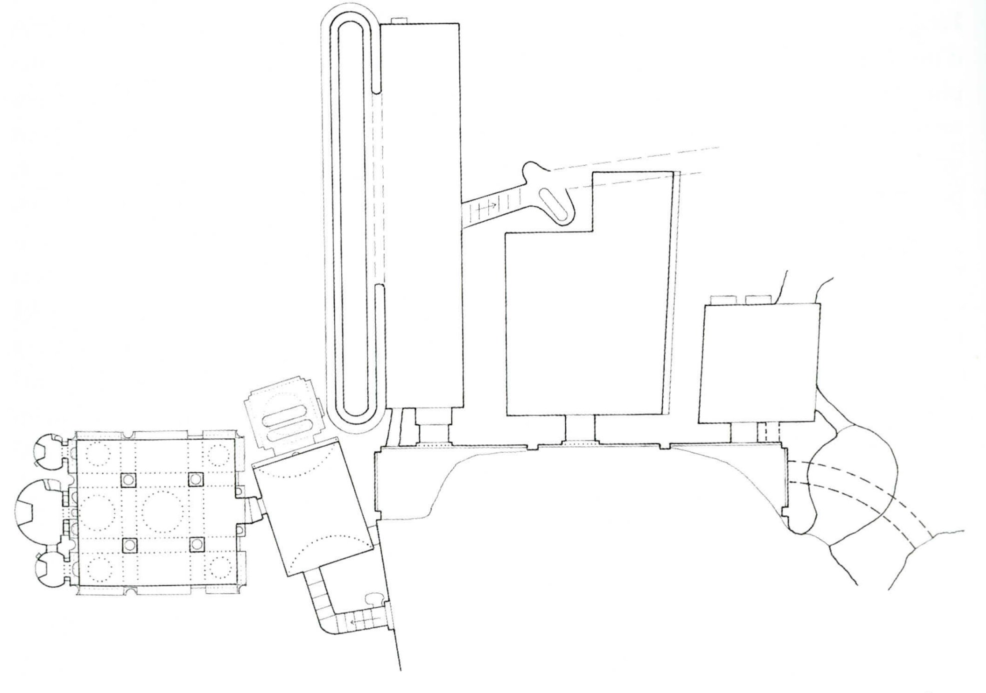


Fig. 2 – Plan du rez-de-chaussée (église, réfectoire et escalier menant à l'étage supérieur, deux pièces de fonction incertaine, cuisine, tunnel d'entrée), Göreme, monastère de Karanlık Kilise

partie occidentale de la cour, dans la petite pièce de plan circulaire irrégulier, il est possible de reconnaître la cuisine du monastère et, plus précisément, le lieu de cuisson des repas. Deux orifices percés au sommet de la voûte conique permettaient l'évacuation de la fumée. Un petit passage secondaire assurait la communication directe avec la pièce voisine, ce qui conduit à identifier cette dernière comme une salle destinée à la conservation des provisions et à la préparation de la nourriture[26].

♦ **Étage intermédiaire.** Selon la description de la maison du XIX[e] siècle, un escalier qui reliait les deux étages était taillé dans le rocher et s'interrompait au milieu, vers la vingt-cinquième marche, par une pièce qui occupait le niveau intermédiaire entre les deux étages, de dimensions approximatives de 3 x 3 mètres, sans fenêtres et destinée vraisemblablement au dépôt de denrées. Cet aménagement original constitue la ressemblance la plus caractéristique entre la maison privée et le monastère de Karanlık. Dans celui-ci, une porte creusée dans la paroi occidentale du réfectoire donne accès à un tunnel en pente à l'intérieur duquel se déploie un escalier à deux volées conduisant à un niveau intermédiaire et ensuite à l'étage supérieur (fig. 3, 4)[27]. Le tunnel de l'escalier et le niveau intermédiaire sont entièrement taillés dans la masse rocheuse et demeurent complètement obscurs ; des bougies, dont on peut encore voir des traces de cire coulée, posées dans des petites niches creusées à intervalles réguliers, assuraient l'éclairage[28]. Après les six premières marches, vers le milieu de la première volée du tunnel, est aménagé un palier. Une meule de pierre taillée se trouve encore sur place, cassée en deux (fig. 5) ; grâce à l'excavation très précise elle était roulée de manière à s'engager dans le rocher et à fermer le passage[29]. Il s'agit d'un système défensif très répandu dans les établissements rupestres de Cappadoce qui offrait une grande sécurité, puisque la meule ne pouvait être manœuvrée que de l'intérieur[30]. Une vaste niche, creusée au-dessus des dernières marches avant l'arrivée au palier (fig. 3-4), renforçait encore le dispositif défensif :

26. Sur les salles au rez-de-chaussée du monastère : TSAKALOS, *Karanlık* (cité n. 25), p. 15-17 (vestibule), 18-23 (réfectoire), 23-26 (cuisine et pièces secondaires).

27. Pour l'escalier rupestre et le niveau intermédiaire, voir *ibid.*, p. 30-31. Les aménagements du niveau médian sont méconnus des publications précédentes, soit en raison de l'obscurité absolue régnant dans cet espace, soit à cause d'une grille métallique clouée dans le mur et interdisant la montée pendant plusieurs années, probablement pour des raisons de sécurité.

28. Sur les niches à lampe dans les villes souterraines, cf. J. et L. TRIOLET, *Les villes souterraines de Cappadoce*, Torcy 1993, p. 95-96.

29. Dimensions approximatives de la meule : 200 cm de diamètre x 60 cm d'épaisseur. Un système de défense similaire est aménagé à trois reprises dans le monastère d'Aynalı Kilise : JERPHANION, *Églises* (cité n. 1), t. 1, p. 49 ; RODLEY, *Cave Monasteries* (cité n. 1), p. 56-63, plan 11.

30. Pour des exemples de différents types de meules en pierre dans les complexes monastiques, l'habitat rupestre et les villes souterraines de Cappadoce, voir TRIOLET, *Villes souterraines* (cité n. 28), p. 82-87. Pour des exemples dans le désert de Judée et dans certaines tombes palestiniennes de l'époque romaine, voir N. LEMAIGRE DEMESNIL, *L'architecture religieuse rupestre en Cappadoce jusqu'au milieu du IX[e] siècle*, thèse de doctorat sous la direction de J.-P. Sodini, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2000, p. 277, n. 36 (cf. l'ouvrage publié, cité n. 1).

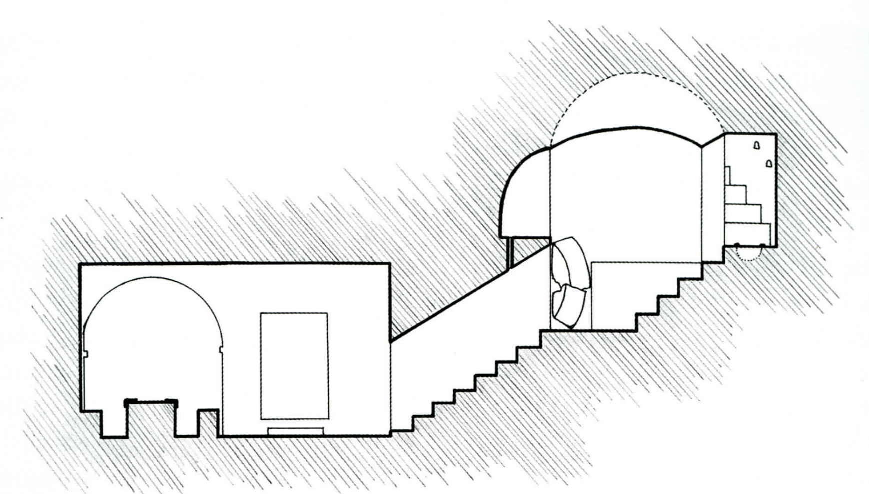


Fig. 3 – Coupe du réfectoire et du niveau intermédiaire (escalier à deux volées, système défensif et meule de pierre, pièce de stockage), Göreme, monastère de Karanlık Kilise

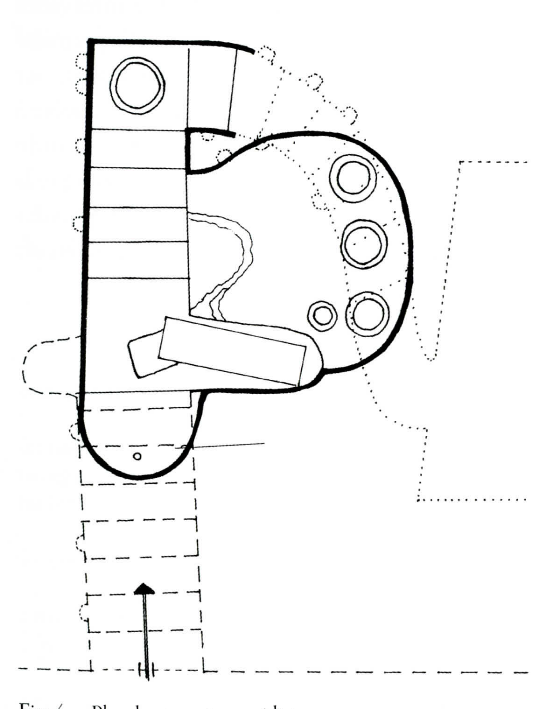


Fig. 4 – Plan du niveau intermédiaire (escalier à deux volées, système défensif et meule de pierre, pièce de stockage), Göreme, monastère de Karanlık Kilise



Fig. 5 – Première volée de l'escalier rupestre et meule de pierre défensive brisée en deux parties, Göreme, monastère de Karanlık Kilise

le percement d'un petit trou de part en part du sol de cette niche servait peut-être à verser de l'eau ou de l'huile brûlante sur les éventuels envahisseurs arrivés jusque-là, devant la meule fermée qui protégeait le niveau intermédiaire et les salles de l'étage.

Après la meule, cinq marches taillées conduisent à un second palier. Dans la partie nord de ce niveau intermédiaire bien protégé est excavée une salle, presque circulaire, d'un diamètre de 2 à 2,5 mètres environ (fig. 4). Dans le sol sont creusés quatre bassins à rebord, qui rappellent des *pithoi*, alors qu'un cinquième est situé dans le sol du palier qui marque l'angle de l'escalier. Ces aménagements pouvaient recevoir un couvercle et servaient probablement au stockage des provisions. Cet espace complètement obscur et très frais est comme une cave naturelle, et sa fonction comme lieu de dépôt de nourriture et de provisions du monastère explique la présence des aménagements défensifs mis en place pour sa protection.

♦ Étage supérieur. Au sommet de l'escalier de la maison du XIX[e] siècle, un *konuş*, ou sorte de couloir, semblait transpercer le rocher d'un bout à l'autre. Du côté droit, il menait à deux grandes pièces (de dimensions approximatives de 5 x 5 mètres) qui communiquaient avec une longue salle parallèle à la façade par une porte et des fenêtres. Bien qu'elle ait suivi la disposition et les dimensions du *yazlık* situé exactement en-dessous, la grande pièce de l'étage n'était pas ouverte sur la cour mais fermée par une paroi maçonnée, alors que les trois murs du fond étaient rupestres, à l'exemple du rez-de-chaussée. Du côté gauche, le couloir menait à deux grandes chambres rupestres plus humbles et pourvues de peu de fenêtres ; la lumière n'y était pas nécessaire, en raison de la fonction utilitaire de ces espaces destinés à entreposer des vêtements et des provisions.

À l'étage supérieur du monastère de Karanlık, deux pièces sont taillées à l'arrière d'une longue salle bordant la façade (fig. 6)[31]. L'escalier qui monte depuis le rez-de-chaussée mène à une salle trapézoïdale qui communique, à son tour, avec une pièce voisine rectangulaire. Cette dernière semble avoir été divisée en deux parties par un muret rupestre, laissé en réserve, en partie conservé actuellement. En raison de l'aménagement de cette sorte de resserre isolée, qui se rencontre dans certaines pièces monastiques ou cellules d'ermite en Cappadoce et ailleurs[32], il est possible d'identifier cette salle à une cellule privilégiée par sa

31. Pour un examen détaillé des pièces de l'étage supérieur : TSAKALOS, *Karanlık* (cité n. 25), p. 31-34.

32. Comme dans une *lavra* rupestre en Transjordanie, dans la cellule isolée d'un ermite à Sobran Kalesi du mont Latros et dans un certain nombre de cellules rupestres du monastère cappadocien de Cemil. Voir respectivement : F. VILLENEUVE, Al-Mu'Allaqah (Wadi Jebâra) : une laure rupestre transjordanienne, dans *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques*, éd. N. Duval, Beyrouth 2003, p. 117-120, fig. 2-3 ; A. KIRBY et Z. MERCANGÖZ, The Monasteries of Mt Latros and Their Architectural Development, dans *Work and Worship at the Theotokos Evergetis 1050-1200, Papers of the Fourth Belfast Byzantine International Colloquium, 14-17 September 1995*, éd. M. Mullett et A. Kirby (Belfast Byzantine Texts and Translations 6.2), Belfast 1997, p. 51-77, ici p. 59-60 ; C. JOLIVET-LÉVY et N. LEMAIGRE DEMESNIL, Recherches récentes sur le monastère rupestre de l'Archangélos, près de Cemil (Cappadoce), dans *Desert Monasticism. Gareja and the Christian East, Papers from the International Symposium. Tbilisi University, September 2000*, éd. Z. Skhirtladze, Tbilisi 2001, p. 167-181, ici p. 178-179, sch. 4.

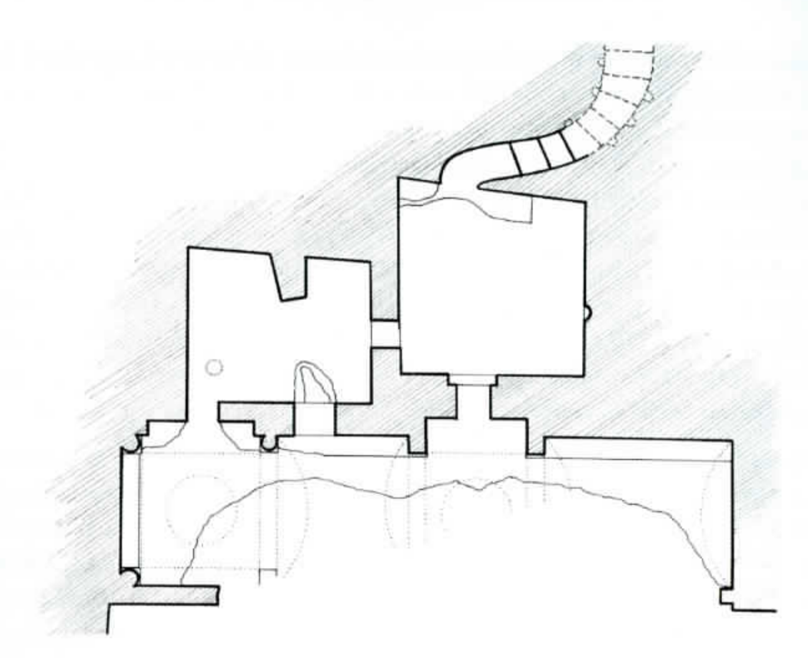


Fig. 6 – Plan de l'étage supérieur à trois salles (cellule de l'higoumène et trésor/bibliothèque ?), Göreme, monastère de Karanlık Kilise

position à l'étage supérieur, destinée peut-être à l'higoumène du monastère. La division de la cellule en deux espaces devait répondre à un principe fonctionnel, à savoir instaurer une hiérarchie entre la zone des activités quotidiennes et celle des prières et du culte. La grande pièce voisine, le long de la façade, présente des proportions similaires à celles du vestibule, au-dessus duquel elle est excavée. La majeure partie du plancher et du mur extérieur s'est écroulée. Les grandes dimensions, l'excavation soignée et la décoration de cette salle, peinte de croix de Malte et de divers motifs linéaires à ocre rouge, indiquent une fonction importante et prestigieuse, peut-être une bibliothèque et/ou une pièce de trésor, où les manuscrits et les objets précieux du monastère pouvaient être conservés[33].

33. Pour des listes d'objets conservés dans les bibliothèques et les trésors, cf. P. LEMERLE, Le Testament d'Eustathios Boïlas (avril 1059), dans ID., *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris 1977, p. 15-63 ; Z. ALEXIDZE, From Gareja to Mount Sinai, dans *Desert Monasticism* (cité n. 32), p. 48-62, ici p. 57 ; M. PARANI, B. PITARAKIS et J.-M. SPIESER, Un exemple d'inventaire d'objets liturgiques (Testament d'Eustathios Boïlas [avril 1059]), *REB* 61, 2003, p. 143-165 ; L. BENDER *et al.*, Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents / Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins [http://www.unifr.ch/go/typika]. Dans la bibliothèque ou le trésor étaient aussi conservés le *typikon* du monastère ainsi que le *brébion*, le registre de la fortune, mobilière et immobilière, du monastère : I. KONIDARIS, *Το δίκαιον της μοναστηριακής περιουσίας από του 9ου μέχρι και του 12ου αιώνος*, Athènes 1979, p. 163-165. Les moines à Byzance étaient encouragés à savoir lire : P. CHARANIS, The Monk as an Element of Byzantine Society, *DOP* 25, 1971, p. 61-84, ici p. 80-81.

Les principes d'organisation des édifices rupestres se trouvent résumés dans un témoignage oral qui peut s'appliquer à la fois à un complexe monastique et à une maison laïque, aussi bien à l'époque byzantine qu'au XIXe siècle, ce qui atteste la façon dont la tradition orale peut contribuer – dans une certaine mesure – à une meilleure connaissance des monuments byzantins[34]. Selon le témoignage évoqué ici, une maison (et tout autre édifice) rupestre devait se développer le long de la façade du rocher afin de profiter le plus possible de l'air frais et de la lumière. La pénétration à l'intérieur de la roche signifiait obscurité et manque d'air. On profitait alors des températures basses dans les pièces du fond pour les utiliser comme lieux de stockage. S'il était plus commode que l'axe de l'édifice soit parallèle à la surface du rocher, l'axe des pièces intérieures devait être perpendiculaire à la façade et au *yazlık* afin de faire pénétrer le maximum d'air frais et de lumière à l'intérieur de l'édifice, tout en occupant le moins d'espace possible sur la façade. Par conséquent, les pièces étaient étroites du côté de la façade et profondes vers l'intérieur du rocher. Puisqu'il n'était pas facile d'aménager une maison uniquement en largeur parallèlement à la surface du rocher, l'excavation pouvait, faute d'espace disponible, s'étendre en hauteur avec l'ajout d'un étage supérieur. Comme la surface fragile du rocher risquait de s'effondrer facilement, la construction d'une façade en maçonnerie contribuait vraisemblablement à la protection et la stabilité du complexe rupestre. Malheureusement, la consolidation d'un édifice rupestre par la construction d'une façade en maçonnerie, ne semble pas avoir été une pratique courante pendant la période byzantine. Cela aurait peut-être permis une meilleure conservation des monuments dont la majorité des façades rupestres sont actuellement très érodées ou presque détruites (fig. 1). Hormis cette exception, il est impressionnant de constater à quel point les principes d'excavation et d'organisation d'un édifice rupestre sont restés plus ou moins invariables au cours des siècles, qu'il s'agisse de la période byzantine ou du XIXe siècle. De plus, il est intéressant et utile pour la connaissance des monuments de Cappadoce d'observer que des principes équivalents étaient suivis dans l'architecture aussi bien monastique que séculière ; le monastère était en effet l'*alter ego* de l'*oikos* byzantin, comme Paul Magdalino l'a judicieusement signalé[35]. Ces affinités ne doivent pas surprendre, puisque les solutions adoptées répondaient à des besoins communs d'ordre pratique qui n'avaient pas de raison de se modifier selon la fonction de l'édifice ou avec le passage du temps.

34. Informations recueillies par Thaleia Papadopoulou, en 1952 : Archives de tradition orale du ΚΜΣ, dossier ΚΠ 313 (Ürgüp), partie Α′, chapitre ΣΤ′ (Édifices rupestres), III (Édifices mixtes : rupestres et construits), Β′ (Maisons).

35. « The monastery was the alter ego of the Byzantine *oikos* » : P. MAGDALINO, The Byzantine Aristocratic *Oikos*, dans *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, éd. M. Angold (BAR International Series 221), Oxford 1984, p. 92-111, ici p. 102.

UN MONUMENT PEU CONNU DE CAPPADOCE
L'ÉGLISE DE GÖKÇETOPRAK*

Tolga B. Uyar

Lors d'une mission en Cappadoce en 2005[1], nous avons visité et étudié une église jusqu'alors inconnue, près du village de Gökçetoprak[2], et nous en avons présenté un bref aperçu au premier Symposium international d'études byzantines dédié à Sevgi Gönül, tenu à Istanbul en juin 2007[3]. Une description sommaire de cette église a été ensuite publiée par Rainer Warland, sans cependant faire référence à notre examen et en omettant certains éléments nouveaux du programme décoratif[4]. L'église de Gökçetoprak, intéressante à la fois par son architecture et par les spécificités iconographiques et stylistiques de son décor peint, apporte une lumière nouvelle sur les cheminements de l'art chrétien au XIII[e] siècle en Cappadoce. Nous nous proposons de donner ici une nouvelle lecture de cet ensemble méconnu et de le replacer dans son contexte artistique.

* Toutes les illustrations sont de l'auteur.

1. Nous devons à l'amitié de Murat Gülyaz, directeur du Musée de Nevşehir, la connaissance de cette église et à Ünal Kılıç, originaire du village, de nous l'avoir fait visiter : qu'ils soient chaleureusement remerciés ici.

2. Le présent article s'appuie sur notre thèse de doctorat dirigée par Catherine Jolivet-Lévy : T. B. Uyar, *Art et société en Pays de Rūm : les peintures « byzantines » du XIII[e] siècle en Cappadoce*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011, t. 1, p. 832-837, t. 2, pl. 171-173.

3. T. B. Uyar, Thirteenth-Century Byzantine Painting in Cappadocia: New Evidence, dans *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries, First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, Istanbul, June 2007*, éd. A. Ödekan, E. Akyürek et N. Necipoğlu, Istanbul 2010, p. 617-625.

4. R. Warland, Byzantinische Siedlungsspuren in der Region zwischen Gökçe/Momoasson und Gökçetoprak in Kappadokien (Survey 2009), dans *28. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Ankara 2011, t. 1, p. 243-259, ici p. 249-250. Ce rapport archéologique est suivi de mentions ponctuelles sur l'église de Gökçetoprak dans deux autres publications du même auteur : Id., Der Gegenstand im Bild. Zur Kontextualisierung von Realien in der byzantinischen Wandmalerei Kappadokiens, dans *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, éd. B. Böhlendorf-Arslan et A. Ricci (Byzas 15), Istanbul 2012, p. 369-384, ici p. 376 ; Id., *Byzantinisches Kappadokien*, Darmstadt – Mayence 2013, p. 130.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Le village de Gökçetoprak (ancien Sivasa)[5], à environ 35 km à l'ouest de Gülşehir (Zoropassos), est situé près d'un important carrefour routier actif dès l'époque protobyzantine[6]. Outre l'église octogonale – portant une inscription du XIIIe siècle – autrefois signalée par Hans Rott[7] mais aujourd'hui détruite, aucun monument rupestre avec peintures n'avait été signalé dans le village ou à proximité[8].

L'église se trouve à environ 1 km au nord du village[9]. Elle est creusée au pied d'une butte de basalte peu élevée, dont la partie supérieure accueille une nécropole et dont les parois abritent de nombreux établissements rupestres. Elle se présente aujourd'hui comme une salle de type basilical (longueur 8,46 m abside comprise, largeur 5,65 m) à trois nefs avec trois absides à l'est et un narthex à l'ouest (fig. 1).

L'abside principale, qui dessine au sol un cercle outrepassé, donne directement sur la nef sans arc intermédiaire. Elle est couverte d'une voûte en cul-de-four élevée qui, dans sa partie orientale, prend la forme d'une voûte en anse-de-panier. Cet aménagement, qui confère une double originalité à l'espace absidal, n'a pas vraiment de parallèle en Cappadoce. L'autel, qui n'est pas conservé, était accolé à la paroi absidale[10]. De part et d'autre de l'abside, deux pièces sont creusées qui étaient délimitées par des chancels bas. La chambre sud est reliée à l'abside par un passage, tandis que la *prothésis* comporte une niche dans sa paroi nord.

Les trois nefs étaient séparées par trois arcades qui prenaient appui, de chaque côté, sur deux épais piliers. Seules les parties supérieures des piliers ouest sont conservées aujourd'hui, le chapiteau sud-ouest étant réduit à un simple abaque. L'excavation du vaisseau central, plus élevé que les nefs latérales, présente également quelques irrégularités. La nef est couverte, à l'ouest, d'une voûte surbaissée puis, au centre, d'un plafond plat légèrement bombé et surélevé d'un degré ; et enfin, à l'est, d'un plafond plat qui est au même niveau que la partie ouest.

5. F. HILD et M. RESTLE, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB 2), Vienne 1981, p. 281-282.

6. Il s'agit d'un tronçon de la route reliant Ancyre à Césarée et desservant les villes de Parnassos et de Nysse, au sud du fleuve Halys, voir F. HILD, *Das byzantinische Strassensystem in Kappadokien*, Vienne 1977, p. 78, carte 4.

7. H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, p. 249-253, voir également G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, t. II, p. 5, n. 2.

8. Un grand établissement souterrain a été exploré dans le village même par des missions spéléologiques, voir J. et L. TRIOLET, Deux conceptions du grand souterrain-refuge villageois : Hiermont (Picardie – France) et Sivasa (Cappadoce – Turquie), *Subterranea* 97, 1996, p. 2-10 ; *Cappadocia. Le città sotterraneae*, éd. R. Bixio, V. Castellani et C. Succhiarelli, Rome 2002, p. 69, 74 et 75. Nous avons visité des églises rupestres, mais sans peintures, dans un ravin au sud-est du village, au lieu-dit Filikdere. Ces établissements ont également été signalés par WARLAND, Byzantinische Siedlungsspuren (cité n. 4), p. 249, n. 15.

9. N 38° 39. 616° ; EO 34° 17. 727

10. Rien n'est conservé du système de fermeture de l'abside, le sol du *bêma* est abîmé par une large fosse creusée par des fouilleurs clandestins.

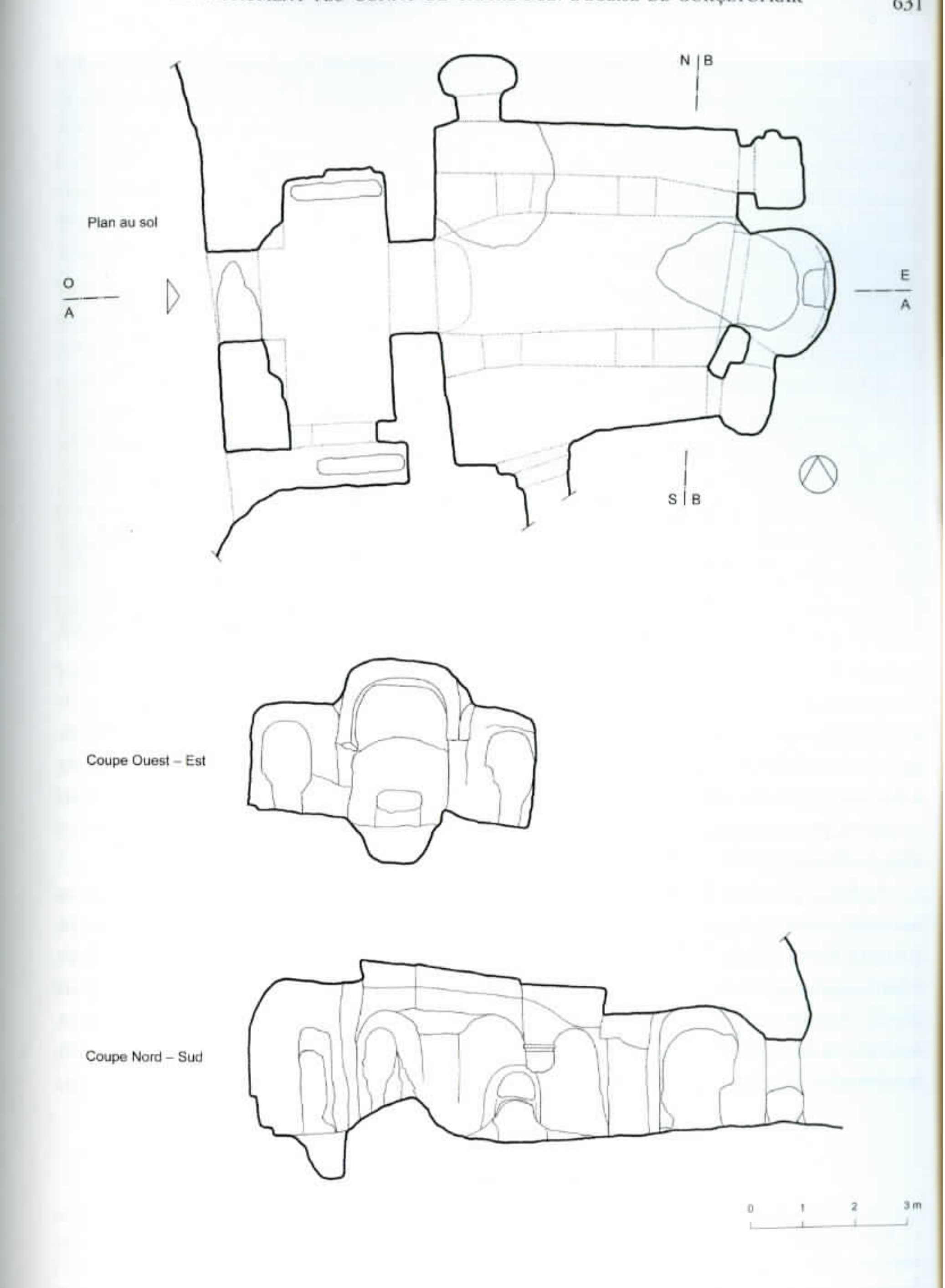


Fig. 1 – Plan au sol et coupes, Cappadoce, église de Gökçetoprak

Cette curieuse excavation à niveaux successifs – comme celle de l'abside – fait penser à un remaniement de peu ultérieur, vraisemblablement réalisé en même temps que le décor. La nef nord de l'église est divisée en trois travées par deux larges arcs prenant appui sur les piliers au sud et sur les parois au nord ; la travée occidentale est couverte d'un berceau surbaissé transversal (perpendiculaire au vaisseau central), les travées médiane et orientale d'un plafond bombé irrégulier. Dans l'angle nord-ouest de la travée occidentale s'ouvre une annexe funéraire (primitive ?). Un banc aujourd'hui à l'état de vestiges longeait la paroi ouest.

La nef sud de l'église se répartit également en trois travées mais la couverture, quoique de même type, n'est pas parfaitement symétrique à celle de la nef nord, la voûte en berceau transversale de la travée ouest étant plus large et encore plus surbaissée. La voûte se termine au sud par une paroi à pan coupé où l'on distingue, comme sur le mur attenant, les traces d'un aménagement vraisemblablement postérieur (emplacement d'un sarcophage ?). Toujours dans cette zone à l'angle sud-ouest, une porte couronnée par une corniche moulurée ouvre sur une grande salle au sud, il s'agit probablement d'un espace monastique. L'entrée primitive de l'église devait se situer à cet endroit. Un narthex transversal à l'ouest abrite un *arcosolium* profond dans sa partie nord et une ouverture voûtée à l'est, cette dernière obturée par un grand bloc de pierre.

L'analyse de l'architecture de l'église suggère deux phases d'excavation : à une nef centrale d'origine, dont le plafond a été remanié, on aurait ajouté l'abside centrale et les nefs latérales. Cette deuxième phase, vraisemblablement postérieure, semble être contemporaine des peintures que nous plaçons au XIIIe siècle. Le caractère peu soigné de l'excavation de l'ensemble et l'asymétrie plaident en faveur de cette hypothèse[11] ; de même, la *Déisis*, peinte dans l'abside, semble avoir obéi aux exigences de la forme et de l'étendue de l'espace à décorer, sans exclure la possibilité que le peintre ait travaillé simultanément avec les « excavateurs architectes ». La difficulté à déterminer le niveau du sol ne permet pas d'approfondir ici l'analyse de l'architecture et de l'excavation.

Seules l'abside et la paroi orientale avaient été décorées, à l'exception d'un panneau isolé au centre de la paroi sud du naos. L'état de conservation des peintures est médiocre, surtout dans les zones inférieures de l'abside où la plupart des figures sont fragmentaires. Thème habituel en Cappadoce dès le XIe siècle, la *Déisis* occupe ici l'ensemble de la voûte (fig. 2). Au centre de la composition, aujourd'hui fragmentaire, se trouve le Christ trônant. Le livre et la main bénissant ont disparu. Le visage, fin et allongé, est d'un beau dessin, les cheveux et la barbe bifide d'un brun qui vire au rouge, coloris original qui confère une

11. Caractéristiques de l'architecture de certaines églises cappadociennes du XIIIe s. Voir à ce propos C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre-Demesnil, Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce, *MonPiot* 75, 1996, p. 20-30, ici p. 30 (repris dans C. Jolivet-Lévy, *Études cappadociennes*, Londres 2002, n° VII) ; C. Jolivet-Lévy et T. Uyar, Peintures du XIIIe siècle en Cappadoce : Saint-Nicolas de Başköy, *DChAE* 27, 2006, p. 147-158, ici p. 147 et 148.



Fig. 2 – Vue générale de l'abside, Cappadoce, église de Gökçetoprak

vivacité certaine au modelé[12]. Représenté jusqu'à la taille et drapé d'un *himation* foncé et d'un *chiton* rouge ocre, le Christ est assis sur un large trône signalé uniquement par son haut dossier droit, tendu d'un tissu blanc, décoré de lignes et de bandes plus épaisses noires parallèles. Le cadre, aux extrémités incurvées, est jaune ocre et rehaussé de gemmes et de perles. De part et d'autre du Christ, dans la voûte, sont représentés à l'est la Vierge et le Prodrome et, à l'ouest, les archanges Michel et Gabriel. Ils étaient tous figurés à grande échelle, mais leur partie inférieure a été détruite. Les deux intercesseurs se tournent, mains avancées, vers le Christ, dans l'attitude habituelle de la prière. La Vierge, MH(TH)P Θ(EO)[Y], Μή(τη)ρ Θ(εο)[ῦ], au nord, est drapée dans un *maphorion* pourpre au liseré gris foncé, sous lequel apparaît une tunique bleu foncé aux manchettes brodées, noircie par la fumée et le temps (fig. 3). Le visage allongé est fin, le menton arrondi, la paupière épaisse rejoint le nez qui continue en une ligne droite[13]. De l'autre côté est figuré le Prodrome,

12. Son nimbe crucifère, au fond jaune ocre, comme ceux de toutes les figures de l'abside, est cerné d'un trait brun rouge, que souligne à l'extérieur une ligne blanche.

13. La bouche, petite et charnue, rendue par un trait assez stylisé, reste tout de même très gracieuse. Plusieurs rehauts blancs sur le visage et le cou confèrent au modelé un aspect saisissant qui reste néanmoins simple et uniforme au niveau de la couleur des carnations. Ce visage est proche de celui de la Vierge

Ο Α(ΓΙΟϹ) ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟϹ, ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης) ὁ Πρόδρομος en tunique ocre jaune et mélote brun rouge bordée de fourrure grise. Il arbore, sur un visage émacié, la barbe caractéristique de l'ascète aux mèches hérissées[14].

À l'ouest, sur les bords de la voûte, se répondent les archanges aux ailes amplement déployées. Vêtus d'un *loros* gemmé et emperlé, ils portent un globe crucifère dans la main gauche et, de l'autre main, ils tiennent le *labarum* : Michel à gauche, Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟ)Ϲ ΜΗΧ(ΑΗΛ), ὁ ἀρχ(άγγελο)ς Μηχ(αήλ), et Gabriel à droite, Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟ)Ϲ ΓΑΒΡΙΗΛ, ὁ ἀρχ(άγγελο)ς Γαβριήλ. Le visage de Michel a disparu mais celui de Gabriel est bien conservé (fig. 4). Vu de face, il dessine un ovale gracieux qui se termine par un menton légèrement pointu. La stylisation des yeux[15] et celle de la chevelure avec une toute petite mèche sur le front sont caractéristiques et trouvent des parallèles dans un groupe de décors du XIIIe siècle[16].

Au sommet de la voûte, deux grands médaillons à fond rouge contiennent les figures des prophètes David et Salomon, reconnaissables à leurs types faciaux et à leurs couronnes. Vêtus de chlamydes, ils bénissent de la main droite levée. La figure de Salomon est mieux conservée (fig. 5). Il se signale par un visage arrondi, juvénile et imberbe, qui se termine par un menton pointu et une petite bouche. Dans notre église, l'association de David et de Salomon au programme de la voûte absidale se réfère à l'annonce de la Venue triomphale du Sauveur dont la divinité est exaltée par la formule iconographique choisie pour la *Déisis* dans l'abside[17].

Au registre inférieur de l'abside, figure la Théotokos, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ, inscrite dans un encadrement rouge et sur un fond bleu gris. Surmontant l'autel, elle est figurée à mi-corps (visage détruit), les bras levés dans une attitude orante avec le médaillon du Christ enfant (également détruit) sur la poitrine (fig. 2). Attesté dès le XIe siècle, ce type

de la *Déisis* peinte dans la conque absidale de l'église Saint-Georges d'Ortaköy et le modelé rappelle certaines figures de l'église nord et le narthex de l'église de l'Archangélos (Cemil), Eski Cami (Güzelöz) : UYAR, *Art et société en Pays de Rūm* (cité n. 2), t. 1, p. 479, t. 2, pl. 395.

14. Près du Baptiste, en bas, nous avons cru reconnaître un fragment de nimbe qui aurait pu appartenir à une représentation de donateur, mais cela reste hypothétique.

15. La courbe de la paupière, tracée en noir, se prolonge par un trait horizontal tandis que la courbe inférieure, plus courte, ne rejoint pas celle du haut. Le nez droit est dessiné d'une fine ligne verticale et accusé d'un épais rehaut blanc : UYAR, *Art et société en Pays de Rūm* (cité n. 2), t. 1, p. 479-480, t. 2, pl. 395, 400.

16. L'Archangélos de Cemil, nef nord et narthex, Saint-Georges d'Ortaköy (la *Déisis* absidale).

17. Ils sont parfois représentés sur l'arc absidal, par exemple à l'Archangélos de Cemil, abside nord : C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 160. Sur la représentation des rois-prophètes sur l'arc absidal et la connotation symbolique de cette situation privilégiée, voir *ibid.*, p. 25. Par ailleurs, si l'absence de l'intrados dans notre église a pu amener le peintre à les placer au sommet de la voûte absidale, la taille des médaillons et leur emplacement dans l'abside indiquent une association délibérée.



Fig. 3 – Vierge Marie, détail de la *Déisis*, Cappadoce, église de Gökçetoprak



Fig. 4 – Archange Gabriel, détail de la *Déisis*, Cappadoce, église de Gökçetoprak



Fig. 5 – Salomon, Cappadoce, église de Gökçetoprak

iconographique de la Vierge – accompagné souvent des qualificatifs *Blachernitissa*, *Platytéra*, *Épisképis* ou *Nikopoios* – qui évoque à la fois le mystère de l'Incarnation et l'Intercession[18], connaît un grand succès surtout à partir du XIIe siècle[19] mais ses manifestations en Cappadoce datent du XIIIe siècle. On le trouve en effet, outre l'exemple de Gökçetoprak, dans l'abside de l'Archangélos de Cemil (église nord, après 1217-1218)[20] et dans celle de Karaca Kilise (deuxième quart-milieu du XIIIe siècle)[21]. La spécificité de la Vierge à Gökçetoprak tient à l'épithète qui l'accompagne. Outre les sigles habituels Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ qui désignent la Vierge, de part et d'autre de son nimbe, on lit : Η ΚΑΡΔΙΟΒΑCΤΑΖΟΥCΑ, ἡ Καρδιοβαστάζουσα, « celle qui soutient le cœur »[22]. Jusque récemment, nous pensions que la Vierge de Gökçetoprak était l'unique exemple en Cappadoce de ce qualificatif inhabituel de la Théotokos. Or, lors d'une prospection en 2014, un autre exemple inédit du qualificatif *Kardiovastazousa* a été repéré, lié à une image de la *Blachernitissa* au fond de l'abside nord de l'église des Douze Apôtres dans la vallée d'Erdemli[23]. L'épithète relève du langage émotionnel et symbolique diffusé par des homélies et des hymnes. Bien que le qualificatif Καρδιοβαστάζουσα ne semble pas répondre à une source textuelle précise, il dérive très probablement de l'abondante littérature mariale. En dehors de la peinture monumentale de Cappadoce, cette épithète n'est attestée que sur un *enkolpion* en or, doté d'une image de la Vierge du même type. L'objet est de provenance incertaine et sa datation est placée dans une fourchette chronologique large du IXe au XIe siècle[24]. Quoi qu'il en soit, les trois cas de figure mentionnés ci-dessus témoignent d'un culte médiéval de la Vierge

18. B. V. Pentcheva, Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai, *Res: Anthropology and Aesthetics* 38, 2000, p. 34-55 ; B. Pitarakis, À propos de la Vierge orante au Christ Enfant (XIe-XIIe siècles) : l'émergence d'un culte, *CahArch* 48, 2000, p. 45-58.

19. Pour les exemples des XIIe et XIIIe siècles dans la peinture monumentale : L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, p. 61 ; A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987, p. 42. Pour les exemples du XIIIe siècle dans les icônes : C. Baltoyanni, The Mother of God in Portable Icons, dans *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, cat. exp., éd. M. Vassilaki, Milan – Athènes 2000, p. 140.

20. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines* (cité n. 17), p. 159.

21. Pour la description du décor absidal, voir Ead., *Les églises byzantines* (cité n. 17), p. 233 et 234 ; Uyar, *Art et société en Pays de Rūm* (cité n. 2), t. 1, p. 874.

22. Uyar, Thirteenth-Century Byzantine Painting in Cappadocia (cité n. 3), p. 620-621.

23. Les peintures de cette église sont publiées sommairement mais l'inscription qui accompagne l'image de la Vierge n'a pas été vue : N. Thierry, Erdemli : une vallée monastique inconnue en Cappadoce, étude préliminaire, *Zograf* 20, 1989, p. 14-16, et N. Karakaya, Onikinci ve Onüçüncü Yüzyıllarda Kayseri'nin Yeşilhisar İlçesi, Erdemli Vadisindeki Bizans Yerleşimi, dans *Change in the Byzantine World* (cité n. 3), p. 247-255, ici p. 249-253.

24. *East Christian Art*, cat. exp., éd. Y. Petsopoulos, Londres 1987, n° 17, p. 28-29 ; N. Tsironis, The Mother of God in the Iconoclastic Controversy, dans *Mother of God* (cité n. 19), p. 33, fig. 14.

Kardiovastazousa dont les deux peintures de Cappadoce offrent un repère et un contexte historique certains. Notons que l'épithète Καρδιοβαστάζουσα réapparaît plus tard, dès la fin du XV[e] siècle, dans les peintures et icônes post-byzantines de Chypre, des îles de Cythère, de Patmos, de Lesbos et de Crète[25].

Ces considérations nous amènent à associer le culte de la Vierge *Kardiovastazousa* au type iconographique de la Vierge orante lors du renouveau de l'imagerie religieuse à l'époque des Comnènes, au milieu du XII[e] siècle, et de son rayonnement dans les régions périphériques de l'Empire byzantin à la fin du XII[e] et au début du XIII[e] siècle. Parmi ces innovations, vraisemblablement liées au climat religieux, intellectuel et politique à Byzance, les nouveaux modes d'expression des émotions au moyen de formules visuelles et scripturaires inédites sont particulièrement puissants. Dans l'imagerie mariale, en effet, il est courant que les formules « poétiques » permettent des associations variées entre l'épithète et la formule iconographique utilisées[26]. Les qualificatifs, tels que celui de la Vierge Καρδιοβαστάζουσα, modifient ainsi la fonction d'une icône en la transformant en un objet sacré d'un usage particulier destiné à implorer l'intercession dans le cadre de la dévotion intime et privée.

De part et d'autre de la Vierge s'alignaient quatre figures d'évêques hiératiques et frontales. Les costumes et les attributs sacerdotaux sont habituels : *phélonion* sur tunique dont on voit les *épimanikia* richement décorés, *omophorion*, *épitrachèlion et encheirion*. Les deux prélats de gauche se détachent sur un fond blanc alors que, de l'autre côté, le fond est bleu gris comme dans le reste du décor. À gauche de la Vierge, l'emplacement d'honneur revient à saint Basile qui se distingue par une barbe brune mi-longue et un haut front dégarni. Il tient des deux mains (la droite sous la chasuble) un codex au revêtement orfévré.

Conformément à la règle, du côté droit de la Vierge, on trouve saint Jean Chrysostome, Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΙCΟCΤΟΜΟC, ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ Χρισόστομος (fig. 6). Son visage arrondi est à moitié détruit mais la chevelure brune, avec une mèche au milieu du front dégarni, et la barbe, assez courte, qui s'achève par deux pointes, sont caractéristiques de l'iconographie du personnage. Le prélat porte un *polystavrion*[27] qui, par ailleurs, est orné de

25. Pour les peintures de Chypre et de Cythère, voir A. Stylianou et J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Nicosie 1997², p. 348 ; M. Chatzidakis et I. Bitha, *Corpus of the Byzantine Wall Paintings of Greece: The Island of Kythera*, Athènes 2003, p. 87, 210 fig. 1, et p. 212. À propos des icônes de Patmos et de Crète, voir E. Kalokyris, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Thessalonique 1972, p. 37, et M. Chatzidakis, *Icons of Patmos: Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athènes 1985, p. 36, 128, et pl. 52.

26. B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park PA 2006, p. 79.

27. Le *phélonion* est de loin le costume le plus commun des évêques dans les décors du XIII[e] s. en Cappadoce. Cependant, il existe également des occurrences du *polystavrion* – attribut attesté dans la peinture byzantine monumentale dès le XI[e] s., avant de se répandre au XII[e] s. pour devenir ensuite systématique au XIII[e] s. Dans les peintures que nous avons étudiées, le *polystavrion* n'est habituellement porté que par saint Jean Chrysostome (Gökçetoprak, l'Archangélos de Cemil, abside sud, Yüksekli 2, Bezirana



Fig. 6 – Saint Jean Chrysostome et saint Nicolas, Cappadoce, église de Gökçetoprak

croix inscrites dans des cadres carrés formés de quatre *gammata*. Signalons que cette variante décorative caractéristique est fréquente dans la peinture provinciale en Grèce méridionale et dans les îles[28], mais se rencontre aussi plus tard à Constantinople, dans l'abside de Kariye Camii par exemple. La main droite du saint, dissimulée sous la chasuble, présente un livre ocre au riche décor de perles, tandis que l'autre main, d'un geste inhabituel, se ferme sur la poitrine comme si elle tenait un objet[29].

Jean Chrysostome est suivi de saint Nicolas, Ο ΑΓΙΟϹ [ΝΙ]ΚΟΛΑΟϹ, ὁ ἅγιος [Νι]κόλαος, qui est représenté avec un haut front dégarni, des cheveux et une barbe ronde gris. Il bénit de la main droite ramenée devant la poitrine et tient un codex orfévré à la manière des autres prélats.

La série d'évêques est complétée, du côté nord de la paroi, par saint Jean le Théologien, Ο ΑΓΙΟϹ Γ[ΡΗΓ]ΟΡ[ΙΟϹ] Ο ΘΕΟΛΟΓΟϹ, ὁ ἅγιος Γ[ρηγ]όρ[ιος] ὁ Θεολόγος, un vieillard aux cheveux blancs et au front dégarni (fig. 7). Il porte une épaisse barbe en éventail très caractéristique. Si le modelé facial est comparable à celui d'autres figures de l'église, la chevelure et la barbe se distinguent par la finesse et la minutie du rendu. En effet, les dégradés des cheveux sont gracieusement accusés par de fins rehauts, de même que la barbe semble agitée, tant les longs poils sont réalistes. Les attributs épiscopaux de saint Jean le Théologien, comme ceux des autres prélats, sont bien conservés et l'*épitrachèlion*[30]

Kilisesi, Eski Gümüş). La pratique d'attribuer le *polystavrion* exclusivement à saint Jean Chrysostome se rencontre surtout dans les monuments du XIIe s., mais elle continue à exister également dans certaines églises du XIIIe s. en Grèce, comme à Hagia-Triada de Kranidi (1244) en Argolide. Par ailleurs, il faut tout de même nuancer cette « exclusivité » de l'attribution du *polystavrion* à saint Jean Chrysostome, puisque dans les églises de Yüksekli 2 et de Bezirana, toujours sur la paroi absidale, saint Basile le porte aussi (C. Jolivet-Lévy, Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yüksekli, *CahArch* 35, 1987, p. 132 [repris dans Ead., *Études cappadociennes* (cité n. 11), n° VI]), de même que saint Nicolas sur le mur ouest de l'église Saint-Georges d'Ortaköy en dehors du contexte du *bèma* (observation personnelle).

28. S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – Londres 1999, p. 27.

29. Nous avons cru reconnaître un morceau de fil sur le pouce du prélat, cependant sous la main rien n'est suspendu. En effet, la prédilection pour saint Jean Chrysostome se manifeste parfois par un attribut qu'il porte. Il s'agit d'une petite croix, tenue à la manière des martyrs. Cet attribut est assez fréquent à partir du XIe s. comme l'attestent les exemples de Cambazlı Kilise (Cappadoce), de Zoodochos Pege (Samari dans le Magne), d'Asinou (Chypre), de Saint-Pantéléimon de Kotraphi et de Saint-Nicolas de Kipoula (Magne), d'Arilije, etc. Au XIIIe s., en Cappadoce, la croix de Chrysostome se retrouve dans l'abside sud de l'Archangélos de Cemil (B. T. Uyar, L'église de l'Archangélos à Cemil [Cappadoce] : le décor de la nef sud et le renouveau artistique en Cappadoce au début du XIe s., *DChAE* 29, 2008, p. 119-130, ici p. 120) et à Yüksekli n° 2 (Jolivet-Lévy, Nouvelle découverte [cité n. 27], p. 132).

30. Qui devient un accessoire couramment représenté à partir de la fin du Xe s. et toujours richement brodé d'une ornementation de damiers et de croix. Au XIIIe s., en Cappadoce, il est attesté à Saint-Georges de Kırkdamaltı, à Cemil – absides sud et nord –, à Karşı Kilise, à Yüksekli n° 2, à Gökçetoprak et également à Eski Gümüş, à Ayvalıköy (XIe ou XIIIe s. ?).



Fig. 7 – Saint Grégoire le Théologien, Cappadoce, église de Gökçetoprak

est orné de croix inscrites dans de petits médaillons. Ce décor de croix se retrouve à l'identique à Saint-Georges de Belisırma (Ihlara), dont le décor est daté de 1282-1295[31], dans l'église dite de l'Annonciation de Başköy (deuxième moitié du XIIIe siècle) ainsi qu'à Bezirana Kilisesi à Belisırma (probablement fin XIIIe siècle), détail qui témoigne des liens entre ces trois ensembles. Si les croix décoratives sont caractéristiques de l'*épitrachèlion* à toute époque, leur forme ainsi que leur disposition restent très variées. L'analogie frappante de l'ornementation des *épitrachèlia* attestés dans ces trois décors suggère le recours à un modèle commun dont il n'existe pas, sauf omission de notre part, de parallèle proche en Cappadoce ou ailleurs.

Dans la niche de la *prothésis* excavée au nord de la paroi absidale[32] se trouvait une image du Christ Emmanuel, aujourd'hui détruite, mais un fragment de l'inscription, [EMMA] NOYHΛ, [Ἐμμα]νουήλ, et du nimbe crucifère est toujours visible. Image symbolique de l'Incarnation et du sacrifice du Christ pour le salut universel, l'Emmanuel est plus particulièrement lié à la prière de la *prothésis* et au décor de cette partie de l'église[33]. En Cappadoce, si l'image de l'Emmanuel est présente dès le XIe siècle, elle n'est associée à la *prothésis* qu'au XIIIe siècle, où cet usage semble devenir systématique. Ailleurs, cette association peut se rencontrer aux XIIe et XIIIe siècles – et au-delà[34] – mais elle n'est pas aussi marquée qu'en Cappadoce, où les exemples abondent sur un territoire restreint[35]. À l'extrémité sud de la paroi, il ne reste qu'un fragment d'encensoir et la partie inférieure du costume blanc d'une figure de diacre.

Au sommet de la paroi orientale, le *Mandylion*, un linge gris frangé décoré de motifs circulaires, portait au centre le visage du Christ dont on ne voit aujourd'hui que l'extrémité supérieure du nimbe crucifère. L'image du *Mandylion* est souvent associée au programme de l'abside en raison de son contenu symbolique (référence à l'Incarnation et à l'Eucharistie) mais sa représentation au sommet de la paroi orientale surmontant l'abside, situation

31. Observation personnelle.
32. La niche au fond plat est de forme carrée. Dans sa partie supérieure, également plate, est peinte une croix en médaillon.
33. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines* (cité n. 17), p. 158; M. ALTRIPP, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Francfort-sur-le-Main 1998, p. 94-96; N. B. TETERIATNIKOV, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome 1996, p. 85 et 86.
34. Plusieurs exemples sont cités dans JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines* (cité n. 17), p. 158, n. 12, et ALTRIPP, *Die Prothesis* (cité n. 33).
35. Églises où le Christ Emmanuel figure dans la *prothésis*: l'église de l'Archangélos (Cemil), Bezirana Kilisesi (Peristrema), Güzelöz n° 4 (Mavrucan), Yüksekli n° 2, Karaca Kilise (Tatlarin), Église n° 1 de Tatlarin. Une explication de ce phénomène pourrait être fournie par la conception architecturale de ces églises. En effet, en dehors de l'église de Gökçetoprak, tous les autres monuments cités ci-dessus sont à nef unique et dépourvus d'absidioles, d'où l'usage d'espaces creusés faisant office de *prothésis* et de *diakonikon*. Ainsi, l'image de l'Emmanuel, par son contenu dogmatique et par ses dimensions réduites, était en adéquation avec la fonction du lieu.

attestée ailleurs, semble apparaître pour la première fois en Cappadoce dans les églises de Gökçetoprak et de l'Archangélos à Cemil[36].

Sur l'arc surmontant l'abside, deux stylites en buste au sommet de leurs colonnes et vêtus d'un costume monastique rouge, encadrent l'image du *Mandylion*. Celui de droite, saint Syméon le stylite, O OC(IOC) CIMEON O CTHΛHTHC, ὁ ὅσ(ιος) Σιμεὸν ὁ στηλήτης, un vieillard au visage émacié, pourvu d'une barbe blanche ronde et courte, apparaît au-dessus d'un chapiteau blanc sans ornement. La tête couverte du *koukoulion* noir tissé d'abondantes croix et traits blancs, il porte une petite croix blanche dans la main droite[37]. Daniel le stylite, O OC(IOC) ΔANHYΛ, ὁ ὅσ(ιος) Δανηύλ, lui fait pendant, lui aussi représenté en vieillard au visage émacié, aux cheveux blancs et à la barbe longue et pointue (fig. 8). Il tient de la main droite, cachée par le chapiteau à décor de volutes, une petite croix blanche. Le fragment de sa colonne qui subsiste évoque l'appareillage d'un mur. Il s'agit ici de la deuxième occurrence de l'image du pilier maçonné, un mode de représentation insolite dans la peinture byzantine médiévale, qui apparaît toutefois en Cappadoce au milieu du Xe siècle dans la Nouvelle Église de Tokalı. On a proposé de voir à l'origine de ce détail iconographique la réalité historique conforme aux témoignages archéologiques de Géorgie et de Syrie où de nombreuses tours-piliers sont signalées comme demeures et lieux d'ascèse de stylites[38]. Dans notre église l'épithète « hosios » accompagne les noms des deux stylites et elle se retrouve associée aux mêmes saints à l'église de Saint-Georges d'Ortaköy[39]. Ce qualificatif ne semble pas être propre aux figures monastiques mais attribuable à toute catégorie de saints[40].

36. Sur cet emplacement du *Mandylion* surmontant l'espace du *bèma* et sa diffusion importante au XIIe et au XIIIe s., voir en dernier lieu C. JOLIVET-LÉVY, Note sur la représentation du Mandylion dans les églises byzantines de Cappadoce, dans *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bizansio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, éd. A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo et G. Wolf, Venise 2007, p. 137-144, ici p. 142; UYAR, L'église de l'Archangélos (cité n. 29), p. 122, n. 19 et 20.
37. Sur la représentation symétrique des deux stylites: E. CONSTANTINIDIS, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes 1992, t. 1, p. 207 et 208.
38. Voir à ce propos C. JOLIVET-LÉVY, Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon stylites, dans *Les saints et leur sanctuaire à Byzance: textes, images et monuments*, éd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan et J.-P. Sodini (Byzantina Sorbonensia 11), Paris 1993, p. 35-47 (repris dans EAD., *Études cappadociennes* [cité n. 11], n° XVIII, p. 509, n. 23); C. AMPRAZOGOULA, Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Ouest dans la représentation des stylites, *DChAE* 28, 2007, p. 225-236, ici p. 230, n. 28 et 29.
39. En effet, dans le bras nord de l'église triconque de Saint-Georges d'Ortaköy, sur la paroi est, sont représentés également, au sommet de leur colonne, Syméon le Stylite et Daniel le Stylite, dont les noms sont précédés aussi du qualificatif « hosios » (observation personnelle). Le même qualificatif est également attribué à Théodore le Cénobiarque et à Euthyme dans l'église des Douze Apôtres d'Erdemli (observation personnelle).
40. À ce propos, voir les commentaires de J. A. COTSONIS, *Byzantine Figural Processional Crosses*, cat. exp., Washington DC 1994, p. 68-70, n. 144, qui cite également une série d'exemples du XIe s. pour l'usage de cette épithète.



Fig. 8 – Daniel le stylite, Cappadoce, église de Gökçetoprak

Quoi qu'il en soit, l'usage simultané de cette épithète rare permettrait, à notre avis, d'établir un lien entre les décors des églises de Saint-Georges d'Ortaköy et de Gökçetoprak (seconde moitié du XIIIe siècle).

Dans le naos, le seul décor peint est un grand panneau déployé au centre du mur sud. Encadrée par une bande rouge, cette « icône » isolée est aujourd'hui très mutilée. Néanmoins, nous avons pu distinguer, au centre de la partie supérieure un fragment de nimbe et, plus bas, une partie de vêtement de couleur rouge. Dans l'angle inférieur droit, on aperçoit un personnage de très petite échelle, debout, vêtu d'une longue tunique et coiffé d'un bonnet. Il s'agit probablement d'un portrait de donateur.

Au terme de cette analyse, nous pouvons d'emblée affirmer la très haute qualité des peintures, qui suggère l'intervention d'un artiste de talent. Les corps sont bien proportionnés, minces et élancés. Les mains et les gestes sont gracieux et habiles. Le modelé des visages est vif et plein d'émotion, le traitement des chevelures et des barbes (saint Jean le théologien, Daniel le stylite) est élaboré. Bien que peu variée, la palette associe harmonieusement des tons pastel ainsi que les nuances des ocres (rouge brique, brun, jaune) par exemple, mais juxtapose aussi volontiers les tons rouges et blancs.

Le style des peintures de l'église de Gökçetoprak, qui se caractérise par certaines formules visuelles ou épigraphiques originales, suggèrent une datation dans la deuxième moitié du XIIIe siècle et une parenté avec un groupe de décors cappadociens vraisemblablement contemporains : l'église des Stratilates (Güzelöz), Eski Cami (Güzelöz), Saint-Georges d'Ortaköy, pour le décor absidal (Başköy), l'église de l'Annonciation (Başköy), Saint-Georges (Belisırma, Ihlara), Bezirana Kilisesi (Belisırma, Ihlara), Yüksekli 1 et 2 (près de Yüksekli)[41]. L'analyse des peintures de Gökçetoprak vient enrichir la série de décors du XIIIe siècle qu'ont fait mieux connaître des publications récentes[42]. Leur principal intérêt réside dans le fait qu'elles renforcent davantage la cohérence d'une activité artistique qui prolonge la tradition développée dès les premières décennies du XIIIe siècle et dont les raisons d'être sont à chercher dans la structure sociale, la vigueur économique et la stabilité politique de la Cappadoce à cette époque.

41. UYAR, *Art et société en Pays de Rūm* (cité n. 2), t. 1, p. 446-490, t. 2, pl. 333-407.

42. Tatlarin 1 et 2 : JOLIVET-LÉVY et LEMAIGRE-DEMESNIL, Nouvelles églises (cité n. 11), p. 21-26 ; C. JOLIVET-LÉVY, Art chrétien en Anatolie turque : le témoignage de peintures inédites à Tatlarin, dans *Eastern Approaches to Byzantium*, éd. A. Eastmond, Aldershot 2001, p. 133-145 (repris dans C. JOLIVET-LÉVY, *Études cappadociennes* [cité n. 11], n° VIII) ; Karşı Kilise : C. JOLIVET-LÉVY, Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı Kilise, 1212), dans *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident : études comparées*, éd. M. Kaplan, Paris 2001, p. 163-181 (repris dans EAD., *Études cappadociennes* [cité n. 11], n° IX) ; la Panagia de Başköy : EAD., Églises retrouvées de Başköy (Cappadoce), *DChAE* 26, 2005, p. 93-103 ; Saint-Nicolas de Başköy : JOLIVET-LÉVY et UYAR, Peintures du XIIIe s. en Cappadoce (cité n. 11), p. 147-158 ; l'Archangélos de Cemil : UYAR, L'église de l'Archangélos (cité n. 29).

LES INSCRIPTIONS DU MOINE GRÉGOIRE ET LE DÉCOR EN MARBRE DU *KATHOLIKON* DU MONASTÈRE D'HOSIOS LOUKAS

Catherine VANDERHEYDE

Les deux inscriptions évoquant le moine Grégoire, conservées dans le *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas, font figure d'exception, tant les témoignages épigraphiques nous informant sur les ensembles sculptés et leurs donateurs sont rares pour la période byzantine[1]. Gravées au XI[e] siècle, elles attirent d'autant plus l'attention qu'elles appartiennent à une époque traditionnellement associée à un déclin du travail lapidaire remontant à la deuxième moitié du VII[e] siècle[2].

L'étude de ces inscriptions, entreprise dans le cadre de mon mémoire d'habilitation à diriger des recherches[3], m'a conduite à considérer leur apport à la connaissance des commanditaires des sculptures. J'ai été amenée à identifier une photographie de Gabriel Millet, actuellement conservée dans la collection chrétienne et byzantine de l'École Pratique des Hautes Études, qui reproduisait une partie de l'une de ces inscriptions, mais dont les indications de provenance avaient été malheureusement perdues (fig. 1). Cette étude propose une traduction inédite en français de ces inscriptions et en analyse le contenu, en s'interrogeant notamment sur le processus de mise en œuvre du décor en marbre du

1. Les inscriptions précisent en effet rarement qu'une donation se rapporte à des ouvrages sculptés et elles concernent généralement la commémoration des constructions religieuses. Ainsi, les inscriptions mésobyzantines gravées sur les *templa* se réfèrent-elles souvent à la construction ou à la restauration des églises et non à leur support spécifique, cf. G. PALLIS, Inscriptions on Middle Byzantine Marble Templon Screens, *BZ* 106, 2013, p. 761-810, ici p. 773-774.

2. C. MANGO, Byzantine Epigraphy (4[th] to 10[th] Centuries), dans *Paleografia e Codicologia Greca. Atti del II colloquio internazionale (Berlino–Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983)*, éd. D. Harlfinger et G. Prato, Alexandrie 1991, t. 1, p. 239-241.

3. *ΤΟ ΦΙΛΟΘΕΟΝ ΕΡΓΟΝ. Sculpteurs, matériaux, images et espace architectural dans le monde byzantin*, dossier d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Catherine Jolivet-Lévy, École Pratique des Hautes Études, 2014, vol. 3, *La sculpture byzantine du IX[e] au XV[e] siècle : décadence ou renouvellement ?* (mémoire inédit), p. 33-37.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.



Fig. 1 – Détail de l'inscription dédicatoire mentionnant le moine Grégoire, monastère d'Hosios Loukas, *katholikon* (photo : Collection chrétienne et byzantine EPHE – Photothèque Gabriel Millet)



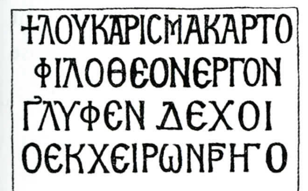
katholikon et sur l'identification de son promoteur, le moine Grégoire. Puisse cette contribution, rédigée en hommage à la dédicataire de ce volume, prolonger et enrichir les stimulantes discussions partagées avec elle à ce propos.

Fig. 2 – Inscription située sous la corniche en haut à droite de la porte menant du narthex au *katholikon*, monastère d'Hosios Loukas (photo : C. Vanderheyde)

Emplacement et description des inscriptions

Ces inscriptions ont été soigneusement gravées sur quatre petites plaques rectangulaires de marbre, encastrées sur les côtés latéraux des pilastres qui flanquent le passage séparant le narthex du naos du *katholikon*. L'emplacement occupé par ces inscriptions est discret mais particulièrement bien choisi, car ces dernières ont été insérées dans les placages de marbres couvrant les côtés visibles des deux pilastres (fig. 2).

Le fait que ces inscriptions aient été délicatement incisées dans une belle écriture majuscule pourvue d'accents (fig. 3 et 4) permet de les rapprocher d'exemples de facture analogue exécutés à l'instigation d'évêques au cours des XIe-XIIe siècles. Je pense notamment au *templon* masquant le sanctuaire de Saint-Jean à Éphèse, sur lequel deux inscriptions, dont l'une mentionne l'évêque Théodôros, occupent l'ensemble de la surface des deux tranches opposées de l'épistyle. Comme les inscriptions du moine Grégoire, elles ont été gravées avec un soin remarquable en lettres majuscules pourvues d'accents et d'esprits[4]. Un épistyle fragmentaire mentionnant l'évêque Léon, daté du XIIe siècle et conservé à Naupacte, présente également des lettres majuscules régulières accentuées, disposées sur trois lignes superposées, dont les caractéristiques externes sont proches de celles observées sur les inscriptions du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas[5].



ΡΙΟΥΟΠΕΡΤΕΤΕΥΧΕ
ΠΡΕϹΒΕΙΑΙϹϹΟΥΘΑ
ΡΗϹΑϹΔΙΑΛΥϹΕΙϹΠΕ
ΡΑϹΚΑΙΝΟΦΛΗΜΑ
ΤΩΝ+ 3

+ΧΡΙϹΤΕΜΟΙ ΔΙΔΟΥ
ΟΦΛΗΜΑΤΩΝΤΗΝΛΥϹΙΝ
ΓΡΗΓΟΡΙΩΜΟΝΑΧΩ

ΤΩϹΩΟΙ ΚΕΤΗ
ΤΩΚΟϹΜΙϹΑΝΤΙΤΗΝ
ΜΑΡΜΑΡΩϹΙΝΤΑΥΤΗΝ 4

Fig. 3 et Fig. 4 – Inscription dédicatoire du narthex, monastère d'Hosios Loukas, *katholikon* (d'après SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint Luke*, p. 28)

4. D. FEISSEL, Les métropolites d'Éphèse au XIe siècle et les inscriptions de l'archevêque Theodôros, dans *Βυζάντιο, κράτος και κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, éd. A. Avramea, A. Laiou et E. Chrysos, Athènes 2003, p. 241, fig. 3 ; PALLIS, *Inscriptions* (cité n. 1), n° 7, p. 778-779.

5. C. VANDERHEYDE, *La sculpture architecturale byzantine dans le thème de Nikopolis du Xe au début du XIIIe siècle : Épire, Étolie-Acarnanie et Sud de l'Albanie* (BCH Supplément 45), Athènes – Paris 2005, n° 92, p. 66, fig. 82a.

Transcription et traduction des inscriptions

Les inscriptions du *katholikon* d'Hosios Loukas ont été reproduites et transcrites depuis longtemps par Charles Diehl[6]. Robert Weir Schultz et Sidney Howard Barnsley en ont publié un dessin et en ont proposé une traduction en anglais[7]. Manolis Chatzidakis les a transcrites et commentées[8]. Plus récemment, Nano Chatzidakis a reproduit le dessin publié par Schultz et Barnsley et elle a aussi retranscrit le texte de la première plaque, qu'elle a illustré par une photographie[9].

L'inscription, qui se déploie sur deux petites plaques encastrées de part et d'autre de la porte menant du narthex au naos, rend hommage au bienheureux Luc : Λουκᾶ Τρισμάκαρ τὸ/ φιλόθεον ἔργον/γλυφὲν δέχοι/ο ἐκ χειρῶν Γρηγο// ρίου ὅπερ τέτευξε / πρεσβείαις σου θαρ/ρήσας διδοὺς εἰς πέ/ρας καὶ λύσ(ι)ν ὀφλημά/των +. Il s'agit d'une inscription en quatre dodécasyllabes segmentée toutes les cinq syllabes que l'on peut traduire comme suit : « Trois fois bienheureux Luc, puisses-tu recevoir cette pieuse œuvre sculptée[10] des mains de Grégoire, œuvre qu'il a faite, encouragé par tes intercessions ; et donne-lui enfin la rémission de ses péchés[11]. »

Le moine Grégoire s'adresse ici au saint patron du monastère, Luc le Jeune, mort en 953[12], en l'honneur duquel le *katholikon* fut construit, pour qu'il lui accorde la rémission de ses péchés. Il lui offre cette « pieuse œuvre sculptée » et précise qu'il a participé à sa réalisation et qu'il a été soutenu dans cette tâche par les intercessions du bienheureux Luc. L'emplacement de cette inscription, de part et d'autre du passage conduisant à l'espace sacré du naos abritant la sépulture de saint Luc, attirait incontestablement l'attention du fidèle sur « cette pieuse œuvre sculptée » et sur son maître d'œuvre.

6. C. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide* (Études d'archéologie byzantine 55), Paris 1889, p. 10.

7. R. W. Schultz et S. H. Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the Dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia*, Londres 1901, p. 28.

8. M. Chatzidakis, À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, *CahArch* 19, 1969, p. 127-150, ici p. 141, n. 36. Dans la transcription de la première inscription, ce dernier a omis un « ς » à διδοὺς et un « ι » dans le mot λύσ(ι)ν. Pour la seconde inscription, il a oublié de transcrire le τὴν avant λύσιν.

9. N. Chatzidakis, La présence de l'higoumène Philothéos dans le catholicon de Saint-Luc en Phocide (Hosios Loukas). Nouvelles remarques, *CahArch* 54, 2012, p. 17-32, ici p. 28, fig. 13-14.

10. τὸ φιλόθεον ἔργον se traduit littéralement par « œuvre aimée de Dieu », mais il faut plutôt comprendre dans cette invocation que cette œuvre a été réalisée en l'honneur de Dieu.

11. εἰς πέ/ρας peut aussi être traduit par « complètement » ou « définitivement ». La dernière partie de cette inscription pourrait donc aussi être traduite comme suit : « Donne-lui aussi définitivement [ou complètement ?] la rémission de ses péchés. »

12. *BHG* 994-994b ; N. P. Ševčenko, Loukas the Younger of Stiris, *ODB* 2, p. 1254 ; Loukas the Younger of Stiris, *Dumbarton Oaks Hagiography Database*, http://www.doaks.org, p. 63-64, page consultée le 25 mars 2015. Au sujet des principaux événements, ancrés dans le contexte historique du thème de l'Hellade au Xe siècle, mis en lumière dans la *Vita* de ce saint, cf. notamment É. Malamut, *Sur la route des saints byzantins*, Paris 1993, p. 33-36.

L'inscription la plus courte des deux, encore en place de part et d'autre de la porte menant du naos au narthex, est composée de trois lignes superposées gravées sur deux petites plaques de marbre. Cette inscription comporte trois dodécasyllabes avec une césure après la cinquième ou la septième syllabe : + Χριστέ μοι δίδου / ὀφλημάτων τὴν λύσιν / Γρηγορίῳ μοναχῷ // τῷ σῷ οἰκέτῃ / τῷ κοσμήσαντι τὴν / μαρμάρωσιν ταύτην. Elle peut être traduite de la manière suivante : « Christ, donne-moi la rémission de (mes) péchés à moi, Grégoire le moine, ton serviteur qui a décoré ce revêtement de marbre[13]. »

Le moine Grégoire s'adresse au Christ afin qu'il lui accorde la rémission de ses péchés, à lui, l'auteur du décor de placage de marbres. Le contenu solennel et l'emplacement de ce texte sont en parfait accord avec le revêtement somptueux et la fonction funéraire du narthex vers lequel on se rend en passant devant cette inscription. On peut en effet admirer le superbe agencement des placages de marbres multicolores, couronné, à la partie supérieure des murs, par un cycle en mosaïques reprenant des épisodes liés à la Passion et à la Résurrection du Christ.

Le décor en marbre du *katholikon* : une entreprise exceptionnelle

L'harmonie formée par le décor sculpté et par les placages de marbre du naos du *katholikon* dénote un savoir-faire hors du commun et une mise en œuvre ayant sollicité des moyens financiers importants (fig. 5). Comme l'exprimait déjà Charles Diehl, « ...quand on songe aux difficultés considérables qu'il a fallu vaincre pour rassembler à Saint-Luc une telle quantité de marbres précieux, on ne saurait douter de l'importance attachée à la fondation de cet édifice, ni du soin minutieux qui fut apporté à sa construction[14] ». Le décor en marbre du *katholikon* constitue en effet un ensemble remarquablement bien conservé et témoigne d'un grand souci de finition, tant dans les placages couvrant les murs intérieurs que dans l'exécution du décor sculpté du *templon*, des frises et des plaques des tribunes du naos. Il est intéressant de constater que les inscriptions distinguent d'une part τὸ φιλόθεον ἔργον γλυφὲν qui fait probablement référence au décor architectural sculpté du *katholikon* et μαρμάρωσιν ταύτην qui se rapporte plutôt au dallage et aux placages de marbres, comme pour souligner la mise en œuvre de deux techniques bien spécifiques.

L'ensemble se caractérise par un parfait équilibre entre les couleurs des matériaux utilisés et l'espace intérieur du *katholikon*. Cette beauté résultant de l'union entre forme et matière est souvent louée dans les *ekphraseis*[15]. Une grande attention fut accordée à la réalisation

13. Je remercie Anne Jacquemin, Georges Kiourtzian et Jacques Noret pour leur précieuse aide dans l'étude de ces deux inscriptions.

14. Diehl, *Saint-Luc* (cité n. 6), p. 32.

15. Voir notamment à ce propos, I. Nilsson, Constantine Manasses, Odysseus, and the Cyclops. On Byzantine Appreciation of Pagan Art in the Twelfth Century, *BSl.* 69, 2011, p. 123-136, ici p. 135-136.



Fig. 5 – Vue intérieure du naos, monastère d'Hosios Loukas, *katholikon* (d'après EVANS et WIXOM, *The Glory of Byzantium*, p. 20).

du dallage et des placages de marbres du *katholikon*. L'effet produit par ceux-ci évoque des décors similaires déjà présents dans plusieurs églises édifiées sous le règne de Justinien, comme Saint-Vital à Ravenne ou Sainte-Sophie à Constantinople. La description de la grande variété des marbres et pierres colorées de ce dernier édifice occupe une place importante dans l'*ekphrasis* de Paul le Silentiaire[16]. La perception globale de ce décor en marbre produisait une impression de richesse évoquant la puissance et la magnificence, tandis que la multitude des détails de son agencement renforçait l'immensité du lieu et en démultipliait la sacralité[17]. La beauté des colonnes et des marbres utilisés à Sainte-Sophie a aussi été comparée à celle d'une prairie couverte de fleurs multicolores[18]. La référence à la beauté de la nature créée par Dieu laissait penser que cette église avait été bâtie par Dieu lui-même et renfermait une parcelle de divin dont l'âme des hommes pouvait aisément se rapprocher[19].

Le décor en marbre du *katholikon* d'Hosios Loukas reflète ainsi une esthétique répandue et très prisée dans les édifices les plus prestigieux de la capitale byzantine. L'effet d'ensemble créé par la juxtaposition de surfaces multicolores se retrouve aussi dans plusieurs églises monastiques mésobyzantines de Grèce, par exemple à la Néa Moni de Chios édifiée peu avant le milieu du XI[e] siècle, qui présente toutefois un décor en marbre moins abouti que celui du *katholikon* d'Hosios Loukas[20]. La qualité d'exécution du décor en marbre de celui-ci fait davantage songer à celle caractérisant les revêtements intérieurs des édifices méso- et tardobyzantins de la capitale de l'Empire, tels ceux découverts à l'état de fragments dans l'église du monastère du Myrélaion[21] et ceux, encore relativement bien conservés, du *katholikon* du monastère de la Kyriotissa (Kalenderhane Camii)[22], de l'église sud du monastère du Pantocrator[23] et du *katholikon* du monastère de Saint-

16. Paul le Silentiaire, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, v. 617-647, trad. M.-C. Fayant et P. Chuvin, Die 1997, p. 100-103, p. 162 ; M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Rome 2005, p. 72-75 et p. 150-151.

17. B. KIILERICH, The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention, *Arte Medievale* IV serie - anno II, 2012, p. 9-27.

18. Procope de Césarée, *De aedificiis* I.i, l. 59-61, éd. J. Haury, *Procopii Caesariensis opera omnia*, III/1 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1906, p. 14.

19. H. G. SARADI, Space in Byzantine Thought, dans *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, cat. exp., éd. S. Ćurčić et E. Hadjitryphonos, Princeton 2010, p. 86-88.

20. C. BOURAS, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athènes 1982, p. 79-89. Il faut néanmoins signaler que la restauration consécutive au tremblement de terre de 1881 n'a pas toujours respecté l'agencement du placage original, cf. *Ibid.*, p. 87. Voir aussi R. OUSTERHOUT, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, p. 238, fig. 66-67.

21. Des éléments appartenant aux anciens placages et au dallage de marbre ont été retrouvés lors des sondages archéologiques menés dans cet édifice, cf. C. L. STRIKER, *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul*, Princeton 1981, p. 24-25, 28.

22. *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architecture and Decoration*, éd. C. L. Striker et Y. D. Kuban, Mayence 2007, p. 117-119, pl. 16-31.

23. OUSTERHOUT, *Master Builders* (cité n. 20), p. 237, fig. 201.

Sauveur-in-Chora[24]. Au monastère de Chora, l'intervention de Théodore Métochite dans la réalisation des dallages et des placages de marbres du *katholikon* est attestée dans ses poèmes[25] et a été confirmée par l'étude architecturale de cet édifice menée par Robert Ousterhout[26].

À Hosios Loukas (fig. 6), comme dans ces diverses églises, la division en registres superposés des surfaces murales ornées de plaques de marbre participe à la structuration de l'espace intérieur[27]. La partie inférieure des murs est généralement couverte de plaques de couleurs similaires, disposées les unes à côté des autres sans séparation entre elles. Au-dessus de ce premier registre, une large bande de marbre de couleur différente, dont les extrémités supérieure et inférieure sont soulignées par un listel blanc en léger relief, opère une transition avec les registres supérieurs. Ceux-ci sont occupés par des panneaux de marbre rectangulaires entourés d'un fin listel blanc en relief bordé d'une bande de plaques de marbre d'une couleur différente. Formes et contrastes de couleurs créent aussi un espace truffé d'illusions visuelles, où ces tableaux rectangulaires ressemblent à des fenêtres intérieures qui allègent considérablement la structure architecturale supportant la coupole et les voûtes. Dans le *katholikon*, le stylobate mouluré et la frise végétale sculptée en champlevé opèrent délibérément des transitions spatiales avec le sol, d'une part, et l'étage des tribunes, d'autre part. La position des motifs sculptés de la frise diffère dans les bras de la croix du naos et dans l'abside, et vise avant tout à souligner ces espaces sacrés symboliques. Ces éléments trahissent le grand soin qui a été accordé à la finition de l'ensemble, visible dans le narthex et dans l'espace central du naos. Les espaces moins monumentaux, telles les tribunes, les chapelles et la crypte, ne présentent pas de placages de marbre mais une imitation peinte des différents types de marbres, qui se caractérise, elle aussi, par une minutie hors du commun[28].

24. Id., *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC 1987, p. 38-46 et p. 65-67, fig. 114 ; Id., *Master Builders* (cité n. 20), p. 140, fig. 103 et p. 238-239, fig. 202.

25. Parmi les vingt poèmes de Théodore Métochite, deux célèbrent le monastère de Chora et notamment son décor en marbre, cf. M. Treu, *Dichtungen des Gross-Logotheten Theodoros Metochites*, Postdam 1895, p. 28 (l. 1029-1030) et p. 29 (l. 1047 et 1049-1050). Voir aussi P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, t. 1, New York 1966, p. 17, n. 54. Le dix-neuvième poème écrit par Théodore Métochite décrit sa demeure dont les murs et le sol étaient ornés de marbres brillants et multicolores, cf. J. Featherstone, *Theodore Metochites's Poems 'To Himself'. Introduction, Text and Translation* (Byzantina Vindobonensia 23), Vienne 2000, p. 120-121 (poème XIX, l. 172-175).

26. Ousterhout, *Kariye Camii* (cité n. 24), p. 39-42.

27. L'ordonnance de certains placages peut parfois néanmoins s'avérer contraire à la structure architecturale de l'espace qu'ils décorent. Tel est par exemple le cas des placages de l'esonarthex du monastère de Chora qui masquent les pilastres au lieu de les souligner, cf. Ousterhout, *Master Builders* (cité n. 20), p. 238-239, fig. 202. Une description détaillée des placages et dallages de marbre du *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas a déjà été fournie par Charles Diehl, et par Robert Weir Schultz et Sidney Howard Barnsley. Voir Diehl, Saint-Luc (cité n. 6), p. 32-37 ; Schultz et Barnsley, *Saint Luke* (cité n. 7), p. 27-30.

28. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, p. 121-125 ; C. L. Connor, *Art and Miracles in Medieval Byzantium. The Crypt at Hosios Loukas and Its Frescoes*, Princeton 1991, p. 42-43, fig. 91-92.



Fig. 6 – Paroi intérieure sud, détail des décors, monastère d'Hosios Loukas, *katholikon* (d'après Schultz et Barnsley, *Saint Luke*, pl. 41)

Les *templa* dissimulant les différents espaces du sanctuaire apparaissent moins homogènes que le reste du décor en marbre car ils sont constitués de marbres aux couleurs variées, tandis que les trois épistyles et les deux plaques situées devant l'abside centrale présentent une ornementation sculptée, combinant souvent plusieurs techniques d'exécution et des peintures colorées, qui diffèrent d'un *templon* à l'autre. De plus, un contraste marqué existe entre la surcharge décorative caractérisant les épistyles et leurs supports ornés d'une simple moulure dans leur partie inférieure. L'impression d'ensemble suggère qu'on a fait venir des éléments éclectiques de grande qualité pour réaliser l'ensemble du *templon* du *katholikon*. La présence de remplois est confirmée par l'observation de l'épistyle du *diakonikon* qui a manifestement été raccourci pour être adapté à l'espace qu'il occupe et dont le lit de pose présente des encoches non travaillées qui ne correspondent pas à l'emplacement du lit d'attente des chapiteaux destinés à le supporter[29].

Par ailleurs, l'utilisation de marbres colorés dans la réalisation des *templa* se retrouve dans d'autres monastères grecs des Xe-XIe siècles financés par des personnes liées à la famille impériale ou par des fonctionnaires impériaux, tels ceux de Vatopédi et d'Iviron au Mont Athos, ainsi que ceux de la Néa Moni à Chios et de Daphni. Comme l'a bien observé Georgios Pallis, la présence de ces marbres colorés dans les *templa* reflète une esthétique qui constitue véritablement la marque de la capitale byzantine[30]. Le type de décor des épistyles, combinant des motifs géométriques, végétaux et animaliers, de même que la maîtrise des différentes techniques utilisées se rencontrent également sur plusieurs épistyles conservés en Asie Mineure, notamment en Phrygie[31], ce qui constitue un indice quant à leur possible provenance.

Le pavement du *katholikon* atteste la mise en œuvre simultanée des techniques de l'*opus sectile* et de l'*opus alexandrinum* (fig. 7)[32]. La maîtrise de ces différents savoir-faire caractérise plusieurs pavements d'églises du XIe siècle situées à Constantinople, en Asie Mineure et dans les Balkans[33]. Des analogies dans la mise en œuvre et le choix des matériaux utilisés ont

29. C. VANDERHEYDE, The Carved Decoration of Middle and Late Byzantine Templa, *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 5, 2007, p. 77-111, ici p. 88-89 et fig. 20. Robert Weir Schultz et Sidney Howard Barnsley ont suggéré que cet ensemble résulterait d'une mauvaise estimation de la longueur de cet épistyle par les sculpteurs chargés de sa réalisation, cf. SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint Luke* (cité n. 7), p. 32.

30. G. PALLIS, Colored Marble in Middle Byzantine Templon Screens of Greece, dans *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011*. 3, *Abstracts of Free Communications*, Sofia 2011, p. 107.

31. E. PARMAN, *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir 2002 (T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları 1347, Edebiyat Fakültesi Yayınları 11), n° A24, pl. 25-26, n° A25, pl. 27 et n° A 65, pl. 136a-b ; P. NIEWÖHNER, Mittelbyzantinische Templonanlagen aus Anatolien. Die Sammlung des Archäologischen Museums Kütahya und ihr Kontext. Mit epigraphischen Beiträgen von Michael Grünbart, *Istanbuler Mitteilungen* 58, 2008, n° 36, fig. 40 et n° 38, fig. 42.

32. DIEHL, *Saint-Luc* (cité n. 6), p. 35-37 ; SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint Luke* (cité n. 7), pl. 30, 31, fig. 19.

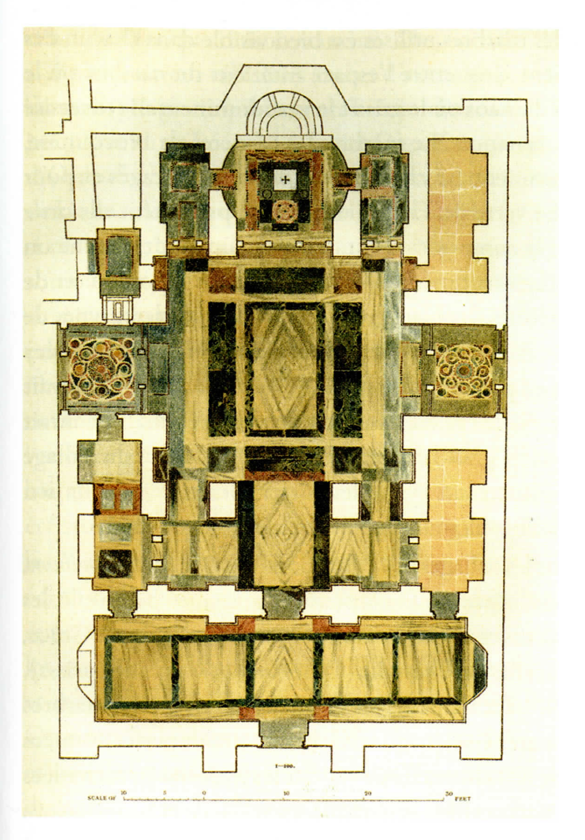


Fig. 7 – Ensemble du dallage, monastère d'Hosios Loukas, *katholikon* (d'après SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint Luke*, pl. 30)

été observées entre le pavement du *katholikon* d'Hosios Loukas et celui de l'église de la Vierge Péribleptos à Politika en Eubée[34]. Celle-ci constituait une des dépendances du monastère d'Hosios Loukas et a donc pu bénéficier de la compétence des marbriers qui y avaient travaillé peu auparavant[35]. À partir du XIIe siècle, on remarque un enrichissement des techniques utilisées jusque-là pour la réalisation des pavements par le biais de l'insertion de bas-reliefs incrustés d'*intarsia* colorés. Cette pratique, attestée dans l'église sud du monastère du Pantocrator à Constantinople[36], se développe aussi en Grèce centrale et septentrionale, comme l'illustrent par exemple les monastères de Sagmata en Béotie[37] et de Varnakova en Étolie-Acarnanie[38].

33. Plusieurs exemples de tels pavements et la bibliographie correspondante sont disponibles dans les ouvrages suivants : P. ANDROUDIS, Le catholicon du monastère byzantin de saint Démétrios (Chalkéôs) au Mont Athos (actuel Kyriakon de la skite de saint Démétrios de Vatopédi), *DChAE* 29, 2008, p. 203-205 ; VANDERHEYDE, *Thème de Nikopolis* (cité n. 5), p. 103-104, n. 454.

34. S. MAMALOUKOS et C. PINATSI, Συμπληρωτικά στοιχεία για το καθολικό της Μονής Περιβλέπτου στα Πολιτικά της Εύβοιας, *Αρχείον Ευβοιακών Μελετών* 37, 2007, p. 71-82, ici, p. 77-78.

35. Charalambos Bouras a également souligné des similitudes entre les décors sculptés de ces deux ensembles, cf. C. BOURAS, Παρατηρήσεις στο Καθολικό της Μονής της Θεοτόκου Περιβλέπτου στα Πολιτικά Ευβοίας, *Αρχείον Ευβοιακών Μελετών* 28, 1988-1989, p. 53-62.

36. T. MATHEWS, *Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, University Park – Londres 1976, pl. 10-25 ; P. A. UNDERWOOD, Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul : 1954, *DOP* 9-10, 1956, p. 291-300, ici p. 300.

37. A. ORLANDOS, Ἡ ἐν Βοιωτίᾳ μονὴ τοῦ Σαγματᾶ, *ABME* 7, 1951, fig. 27-29, 31, pl. 1.

38. ID., *Ἡ μονὴ Βαρνάκοβας*, Athènes 1922, pl. 1 ; VANDERHEYDE, *Thème de Nikopolis* (cité n. 5), p. 72-76, nos 117-122, pl. XLIII, fig. 100-103.

Un jeu optique sur la polychromie des marbres utilisés est bien visible dans chacun des espaces du *katholikon* : les couleurs varient ainsi entre l'espace intérieur du narthex où le rouge, le vert et le gris se mêlent, et celui du naos où le gris et le vert dominent. La diversité des marbres trahit la variété de leurs provenances. Le marbre des carrières de Proconnèse, blanc traversé de veines grisâtres, a notamment été choisi pour plusieurs placages et pour les dalles du pavement du naos. La brèche verte de Thessalie est très représentée : elle orne de larges parties des murs, elle structure la composition du dallage et apparaît comme un élément constitutif important des installations funéraire et liturgique. Le cipollin vert de Carystos a aussi été employé à divers endroits des placages des murs. Enfin, deux types de marbres rouges ont également été repérés. Robert Weir Schultz et Sidney Howard Barnsley avaient émis l'hypothèse que le plus foncé provenait de Hiérapolis et que l'autre pouvait être identifié au *pavonazzetto* de Phrygie. Selon eux, l'ensemble du décor en marbre aurait été importé de Constantinople ou d'un autre grand centre urbain, et les plaques du dallage et des murs auraient déjà été coupées à dimensions avant de quitter la carrière ou leur lieu de production, afin d'être prêtes à être fixées aux murs du *katholikon*[39].

Dans son étude des marbres composant les dallages de l'église de la Vierge et du *katholikon*, Anna Lambraki a réfuté l'hypothèse d'une importation constantinopolitaine. Selon elle, les marbres d'Hosios Loukas proviennent de diverses carrières situées exclusivement en Grèce, telles celles d'Eubée (Carystos et Erétrie), celles de Thessalie (Omorfochorio près de Larissa), de Laconie, des îles de Chios et de Skyros[40]. Idéalement, ces examens à l'œil nu des marbres devraient être corroborés par des analyses archéométriques. Celles-ci se sont perfectionnées depuis quelques années[41] et permettraient certainement de vérifier les hypothèses formulées jusqu'ici et de préciser la provenance des marbres bleu-gris ou blancs utilisés à Hosios Loukas.

Les carrières exploitant les marbres polychromes étaient-elles toujours en activité durant la période mésobyzantine ou faut-il identifier ces derniers avec des remplois ? Les textes ne nous permettent malheureusement pas de répondre à cette question. Les traces d'exploitation des carrières, si elles sont encore visibles, se laissent difficilement interpréter et ne permettent pas de distinguer le travail effectué durant la période protobyzantine de

39. SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint Luke* (cité n. 7), p. 27-31 ; OUSTERHOUT, *Master Builders* (cité n. 20), p. 238.

40. A. LAMBRAKI, Αναγνώριση μαρμάρων στα δάπεδα του συγροτήματος Οσίου Λουκά Φωκίδος, dans *12ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα. Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Athènes 1992, p. 30-31 ; EAD., Αναγνώριση μαρμάρων στα δάπεδα του συγκροτήματος Οσίου Λουκά Φωκίδος, dans *13ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα. Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Athènes 1993, p. 25-26.

41. Les recherches menées ces dernières années ont notamment permis la mise au point d'une nouvelle méthode permettant de préciser la provenance des marbres blancs : W. PROCHASKA et S. M. GRILLO, A New Method for the Determination of the Provenance of White Marbles by Chemical Analysis of Inclusion Fluids: The Marbles of the Mausoleum of Belevi/Turkey, *Archaeometry* 52, 2010, p. 59-82.

celui de l'époque mésobyzantine. De surcroît, l'exploitation moderne de telles carrières a le plus souvent effacé les traces d'extraction plus anciennes. La reprise de la production de sarcophages impériaux en brèche verte de Thessalie, à partir du règne de Michel II jusqu'à celui de Léon VI, a incité Olga Karagiorgou à formuler l'hypothèse que les carrières d'Omorfochorio fonctionnaient sous contrôle impérial au cours des IXe-Xe siècles[42]. Lors de la construction de Saint-Luc, au début du XIe siècle, il est cependant impossible d'établir si ces carrières et celles d'où proviennent les autres types de marbres du *katholikon* étaient toujours exploitées. En revanche, des entrepôts où étaient stockés des remplois ou des éléments en marbre débités et prêts à l'emploi ont certainement existé à l'époque. De tels entrepôts sont déjà attestés à l'époque romaine, comme en témoigne celui du port d'Ostie[43]. Durant la période médiévale, des bâtiments ayant une fonction analogue existaient aussi, comme le confirment par exemple les découvertes archéologiques réalisées en 2009 dans l'ancienne ville d'Acre, sur l'actuel territoire d'Israël. De nombreuses plaques de marbres blancs et colorés issus de carrières de Proconnèse, de Grèce et d'Asie Mineure, ont en effet été stockées et volontairement cachées sous un bâtiment peu avant la prise de la ville par les Mamelouks en 1291 et suggèrent l'existence d'un commerce de *spolia*[44]. Certains textes écrits à la même époque, par exemple un document relatif à une transaction commerciale conclue en 1291 entre deux marchands vénitiens à Koroni, dans le Péloponnèse, en précisent les modalités. On peut en effet y lire que trente-neuf colonnes en marbre, quatre colonnettes et trois plaques dépourvues de décor, ont été vendues afin d'être emportées à Venise[45]. On peut dès lors supposer que ces éléments étaient stockés de longue date dans un entrepôt et que des transactions commerciales analogues devaient déjà exister à l'échelle régionale durant la période mésobyzantine. Néanmoins, les incursions bulgares et hongroises qui frappèrent la Grèce centrale durant la seconde moitié du Xe siècle, et dont la *Vita* de saint Luc le Jeune se fait l'écho[46], n'ont certainement pas encouragé un tel commerce, ni l'exploitation des carrières locales de marbre. En tout état de cause, l'impulsion nécessaire à la mise en

42. O. KARAGIORGOU, « και Ἀρτακὶς ὁππόσα (μάρμαρα) λευροῖς χθὼν πεδίοις ἐλόχευσε... » : το λατομείο του Ομορφοχωρίου Λαρίσης και συμβολή του στη Βυζαντινή τέχνη, dans *Αρχαιολογικά τεκμήρια βιοτεχνικών εγκαταστάσεων κατά τη Βυζαντινή εποχή, 5ος-15ος αιώνας (22e colloque d'archéologie et d'art byzantins et postbyzantins, Athènes, 17-19 mai 2002)*, Athènes 2004, p. 183-219, ici, p. 211-212.

43. J. B. WARD-PERKINS, *Quarrying in Antiquity: Technology, Tradition and Social Change*, Londres 1971, p. 13-14.

44. E. J. STERN, A Thirtheenth Century Hoard of Marble Spolia at Acre (Israël), *Marmora* 6, 2010, p. 151-161 ; EAD., A Crusader Period Hoard of Marble Spolia, dans *Hoards and Genizot as Chapters in History*, cat. exp., éd. O. Guri-Rimon, Haifa 2013, p. 89-95.

45. A. E. LAIOU, Venice as a Center of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century, dans *Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte 1975*, éd. H. Belting, Bologne 1982, p. 11-26 (repris dans EAD., *Byzantium and the Other: Relations and Exchanges*, éd. C. Morrison et R. Dorin, Farnham 2012, n° IX), ici p. 15.

46. MALAMUT, *Saints byzantins* (cité n. 12), p. 35-36.

œuvre de la construction du monastère d'Hosios Loukas entre le Xᵉ et le XIᵉ siècle semble plutôt à chercher parmi les hauts fonctionnaires en poste à Thèbes, directement liés à la cour constantinopolitaine, comme les stratèges Pothos et Krinitès mentionnés dans la *Vita* de saint Luc le Jeune[47] ou Théodoros Léobachos, avant qu'il ne devienne higoumène du monastère entre 1035 et 1048[48]. Le bienheureux Luc de Stiris est l'un des rares saints provinciaux de Grèce à être mentionné dans le Synaxaire de la Grande Église de Constantinople, ce qui démontre aussi les liens étroits qui devaient exister entre le monastère qu'il fonda et la capitale de l'Empire[49].

La question de l'identification du moine Grégoire

L'importance du rôle joué par les moines dans la fondation et l'aménagement du *katholikon* du monastère dédié à saint Luc le Jeune a été démontrée par Manolis Chatzidakis[50]. Ce dernier a notamment souligné la place de premier plan occupée par l'higoumène Philothéos dans la fondation du *katholikon* et dans la translation des reliques de saint Luc le 3 mai 1011. Le rôle joué par Philothéos à cette occasion est en effet attesté par la mention de ce personnage dans l'acolouthie de l'*Anakomidè* en l'honneur des reliques du saint et par une fresque, située dans la chapelle nord-est, juste à côté des reliques de saint Luc, montrant Philothéos offrant le modèle du *katholikon* à son dédicataire. La mosaïque du saint prêtre Philothéos représenté dans le *diakonikon* parmi les prélats, dont les deux premiers évêques d'Athènes, fait aussi certainement allusion, comme l'a démontré Nano Chatzidakis, à la responsabilité exercée par l'higoumène Philothéos dans la translation des reliques du saint[51].

Grâce à l'étude d'une inscription funéraire conservée dans le lapidarium d'Hosios Loukas, Nicolas Oikonomidès a établi que l'un des higoumènes de cette communauté monastique, Théodosios Léobachos, appartenait à une influente famille de propriétaires fonciers thébains dont plusieurs membres avaient été fonctionnaires impériaux[52].

47. *Vita* de saint Luc le Jeune, chapitre 70, cf. édition de G. Kremos, *Φωκικά, Προσκυνητάριον τῆς ἐν Φωκίδι Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά. Ἱστορία τῆς ἐν Φωκίδι Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, τουπίκλην Στειριώτου*, t. 1, Athènes 1874, p. 48-50, et de D. Sophianos, *Όσιος Λουκάς. Ο βίος του οσίου Λουκά του Στειριώτη: Προλεγόμενα, μετάφραση, κριτική έκδοση του κειμένου*, Athènes 1989, p. 199-201. Voir aussi Malamut, *Saints byzantins* (cité n. 12), p. 220.

48. *Infra*, n. 51.

49. *Le typicon de la grande Église*. 1, *Le cycle des douze mois*, éd. et trad. J. Matéos (OCA 165), Rome 1962, p. 229 ; É. Patlagean, Sainteté et pouvoir, dans *The Byzantine Saint*, éd. S. Hackel, Londres 1981, p. 88-105, ici p. 103.

50. Chatzidakis (M.), *Saint-Luc* (cité n. 8), p. 127-150 ; Id., Précisions sur le fondateur de Saint-Luc, *CahArch* 22, 1972, p. 87-88.

51. Chatzidakis (N.), *Philothéos* (cité n. 9), p. 17-24.

52. N. Oikonomides, The First Century of the Monastery of Hosios Loukas, *DOP* 46, 1992, p. 245-255, ici, p. 249.

Il a par ailleurs proposé d'identifier l'higoumène Luc, peint dans la crypte aux côtés des supérieurs du monastère Philothéos, Théodosios et Athanase[53], avec le fondateur du *métochion* de Saint-Luc à Aliveri sur l'île d'Eubée, mort en 1005[54]. Le commanditaire des sculptures et des placages de marbres ornant le *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas faisait partie de la même communauté monastique, comme le signalent les deux inscriptions dédicatoires soigneusement gravées sur les quatre plaques de marbre.

Plusieurs savants se sont interrogés sur l'identité du moine Grégoire et ont proposé de le rapprocher de divers personnages homonymes mentionnés dans la *Vita* du bienheureux Luc. En premier lieu, Charles Diehl avait émis l'hypothèse que ce personnage devait être le fidèle compagnon du saint qui l'avait accompagné dans ses pérégrinations, qui avait recueilli ses dernières volontés au moment de sa mort et qui s'était alors chargé d'élever son tombeau[55]. Dans plusieurs passages de la *Vita* de saint Luc, écrite peu après 961[56] par un auteur anonyme appartenant vraisemblablement à l'entourage du saint, il est en effet d'abord question d'un moine nommé Grégoire qui bénéficie de l'intercession miraculeuse du saint[57]. Plus loin dans le récit, c'est un prêtre appelé lui aussi Grégoire qui veille le saint à la fin de sa vie, recueille ses dernières volontés et construit, avec l'aide des paysans, son tombeau qu'il recouvre de briques comme le saint l'avait souhaité[58]. L'hypothèse de Charles Diehl a été mise en doute par Robert Weir Schultz et Sidney Howard Barnsley qui ont, à raison, fait remarquer que l'édification du *katholikon* au début du XIᵉ siècle était largement postérieure à la période durant laquelle avaient vécu les personnages évoqués dans la *Vita* du saint, mort en 953, et que l'un ou l'autre de ces religieux homonymes ne pouvaient donc pas être identifiés avec le moine Grégoire mentionné dans les deux inscriptions[59]. Étant donné l'emplacement de ces dernières à l'intérieur du *katholikon*, Manolis Chatzidakis a suggéré que « Grégoire ne serait pas un humble *marmararios*, mais un higoumène, succédant à Philothéos, qui aurait présidé à l'accomplissement de l'œuvre en question »[60]. Le statut d'higoumène conféré à Grégoire reste cependant très hypothétique à nos yeux car il ne figure pas parmi les higoumènes peints et identifiés par des inscriptions sur les voûtes d'arêtes de la crypte. Nicolas Oikonomidès a, quant à lui, identifié Grégoire au

53. N. Chatzidakis, *Όσιος Λουκάς (Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα)*, Athènes 1996, fig. 91-95.

54. Oikonomides, Hosios Loukas (cité n. 52), p. 250-251.

55. Diehl, *Saint-Luc* (cité n. 6), p. 10.

56. Au sujet de l'auteur de la *Vita* et de sa datation présumée, cf. Sophianos, *Όσιος Λουκάς* (cité n. 47), p. 29-35.

57. *Vita* de saint Luc le jeune, chapitre 69, éd. par Sophianos, *Όσιος Λουκάς* (cité n. 47), p. 123-125, 198-199.

58. *Vita* de saint Luc le jeune, chapitres 78 et 79, éd. par Kremos, *Φωκικά* (cité n. 47), p. 48, col. 1, p. 53, col. 1 et 2, et par Sophianos, *Όσιος Λουκάς* (cité n. 47), p. 123-125, 134-136.

59. Schultz et Barnsley, *Saint Luke* (cité n. 7), p. 28.

60. Chatzidakis (M.), *Saint-Luc* (cité n. 8), p. 141, n. 36.

successeur de l'higoumène Théodosios Léobachos, le commanditaire supposé du décor en mosaïque du *katholikon*. Selon lui, l'higoumène Grégoire aurait ainsi pu ordonner la réalisation de la fresque représentant le groupe de moines peints dans la crypte[61]. Cette hypothèse ne me paraît pas convaincante car elle relie entre eux des événements qui ne peuvent être contemporains. En effet, si l'on admet que le décor en marbre du *katholikon* est antérieur à celui des dépendances du monastère situées en Eubée, à Aliveri (1014) et à Politika (début XIe siècle)[62], *a fortiori* il aurait été exécuté bien avant le décor peint de la crypte daté du milieu du XIe siècle.

L'examen attentif de l'inscription fournit une autre piste susceptible d'éclairer l'identification du moine Grégoire. L'expression φιλόθεον ἔργον, attestée dans l'une des inscriptions mentionnant Grégoire, fait très probablement référence au *katholikon* qui fut l'œuvre de Philothéos, comme l'a suggéré Nano Chatzidakis[63]. L'adjectif φιλόθεον, dont le sens premier signifie « aimé de Dieu », renverrait dès lors aussi au patronyme du fondateur du *katholikon*, dénommé Philothéos. De tels jeux de mots se rencontrent en effet fréquemment dans les textes médiévaux religieux. De plus, l'hypothèse de Nano Chatzidakis paraît confortée par la présence de la même formule poétique consignée dans le premier cantique du canon se rapportant à la translation des reliques de saint Luc le 3 mai 1011 par Philothéos[64]. On peut dès lors supposer que l'auteur de l'inscription connaissait bien le contenu du cantique de l'acolouthie. Or, parmi les trois auteurs qui ont participé à la rédaction des tropaires des acolouthies en l'honneur de saint Luc, on relève le nom de Γρηγορίς qui est précisément l'auteur des quatre cantiques de l'acolouthie relatant la contribution de l'higoumène Philothéos[65]. Le nom Γρηγορίς fait sans doute référence à Γρηγόριος qui a pu être mal orthographié, comme l'ont déjà suggéré Manolis Chatzidakis et Dimitrios Sophianos[66]. Si on admet qu'il s'agit du même personnage, comme l'a supposé Nano Chatzidakis, on peut penser qu'il était particulièrement proche de l'higoumène Philothéos, compte tenu des louanges qui sont adressées à ce dernier dans le texte de l'acolouthie et dans l'une des inscriptions. Or, dans la crypte du *katholikon*, parmi le groupe de moines peints en adoration devant saint Luc, un moine situé entre les higoumènes Philothéos et Théodosios apparaît particulièrement mis en évidence, notamment grâce au geste de Philothéos qui semble le désigner (fig. 8). Ce moine pourrait-il être identifié au

61. OIKONOMIDES, Hosios Loukas (cité n. 52), p. 250-251.
62. CHATZIDAKIS (N.), *Philothéos* (cité n. 9), p. 28-29, n. 90 et 91.
63. *Ibid.*, p. 28.
64. *Ibid.* Le texte a été publié dans l'édition de KREMOS, *Φωκικά* (cité n. 47), p. 126-130, ici p. 130 ; D. SOPHIANOS, Η Μονή του Οσίου Λουκά. Έλεγχος και κριτική της αξιοπιστίας και ερμηνείας των πηγών, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 4, 1992, p. 70-72.
65. CHATZIDAKIS (N.), *Philothéos* (cité n. 9), p. 28-29.
66. CHATZIDAKIS (M.), *Saint-Luc* (cité n. 8), p. 130, n. 20 ; SOPHIANOS (cité n. 47), p. 36, n. 68-69. Voir aussi CHATZIDAKIS (N.), *Philothéos* (cité n. 9), p. 28, n. 89.



Fig. 8 – Groupe de moines en prière, monastère d'Hosios Loukas, crypte du *katholikon* (d'après CHATZIDAKIS, *Όσιος Λουκάς*, fig. 97)

moine Grégoire ? On serait tenté de le conjecturer. Par ailleurs, la disposition de certaines mosaïques du *katholikon* semble mettre à l'honneur le moine Grégoire et paraît induire un lien entre lui et l'higoumène Philothéos. Dans la voûte surmontant l'entrée du *diakonikon*, le prêtre Philothéos et Grégoire de Nysse partagent le même espace iconographique délimité

par les inscriptions permettant de les identifier[67]. De plus, la lunette surmontant la porte de la chapelle nord-est, où est peint l'higoumène Philothéos offrant la maquette du *katholikon* à saint Luc, est ornée d'une image de Grégoire le Thaumaturge[68]. D'autres espaces sacrés, la prothèse et la conque de l'abside centrale du sanctuaire, abritent les images de saint Grégoire de Nazianze et de saint Grégoire de la Grande Arménie[69]. Un procédé analogue de mise en valeur des higoumènes du monastère par la représentation répétée de saints homonymes est visible dans la crypte[70], tandis que les images des saints Théodore du *katholikon* font certainement référence à l'higoumène Théodosios Léobachos (1035-1048) dont le nom laïc était Théodore.

L'expression ἐκ χειρῶν, utilisée dans l'une des inscriptions à propos de Grégoire, suscite aussi des interrogations : le travail que demande la réalisation d'un tel décor en marbre n'ayant pu être mené par une seule personne, cette expression ἐκ χειρῶν ne devrait pas être comprise au sens littéral mais comme une allusion aux soins apportés par Grégoire à l'achèvement du décor en marbre. Comme le signale Charalambos Bouras, il n'est pas aisé de savoir, d'après les termes utilisés dans l'inscription, si Grégoire était uniquement le donateur ou bien si ce personnage remplissait à la fois les fonctions de marbrier et de donateur[71]. Si l'ensemble de la décoration en marbre du *katholikon* semble trop important pour avoir été réalisé par une seule personne, comme l'a souligné avec raison Manolis Chatzidakis[72], il est, à mon sens, tout de même permis de penser que le moine Grégoire se soit chargé de coordonner le travail des sculpteurs responsables du décor sculpté et celui de ceux qui ont mis en place le placage et le dallage du *katholikon*. Il est même possible qu'il ait lui-même directement participé à l'une ou l'autre de ces tâches. Le statut de moine n'était en effet pas incompatible avec celui de sculpteur, comme l'illustre, certes tardivement, l'inscription commémorant les travaux de restauration de la *liti* du *katholikon* du monastère de Vatopédi au Mont Athos, entrepris en 1426 par l'higoumène Théophanos aidé de Méthode qui était « moine et *mastoros* »[73]. De plus, par son statut de moine, Grégoire était considéré comme susceptible d'être inspiré par Dieu dans son œuvre, une condition jugée importante dans la conception du décor d'un espace sacré[74].

67. *Ibid.*, fig. 8 ; Ead., *Όσιος Λουκάς* (cité n. 53), fig. 9.

68. *Ibid.*, fig. 9 et 43.

69. *Ibid.*, fig. 9.

70. Chatzidakis (N.), *Philothéos* (cité n. 9), fig. 5-6.

71. C. Bouras, Μνείες οικοδόμων, μαστόρων και κατασκευαστών στο μέσο και το ύστερο Βυζάντιο, *DChAE* 31, 2010, p. 11-16, ici, p. 12, n° 9.

72. Chatzidakis (M.), *Saint-Luc* (cité n. 8), p. 141, n. 36 ; Chatzidakis (N.), *Philothéos* (cité n. 9), p. 28, n. 87.

73. T. Pazaras, *Τα βυζαντινά γλυπτά του καθολικού της μονής Βατοπεδίου*, Thessalonique 2001, p. 56-57, n. 264.

Bien qu'elles suscitent encore des questions, les deux inscriptions étudiées attestent le caractère exceptionnel du chantier d'Hosios Loukas, entrepris loin de la capitale de l'empire. Elles rendent hommage au Christ et au bienheureux Luc mais surtout à Grégoire, pour la tâche titanesque qu'il accomplit et dont l'aboutissement contribue aujourd'hui encore à éblouir.

74. L'inspiration divine présidant au travail des sculpteurs est un trait commun à plusieurs textes hagiographiques. Ainsi, par exemple, un passage de la *Vita* de saint Syméon le Jeune, rédigée au VI[e] siècle, relate comment un moine, nommé Jean, disciple de Syméon, sculpta les chapiteaux de l'église bâtie par le saint, cf. P. van den Ven, *La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune* (Subsidia Hagiographica 32), Bruxelles 1962, t. 1, p. 88, et t. 2, p. 109-110 ; K. P. Mentzou, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τοῦ οἰκονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τῆς πρωίμου Βυζαντινῆς περιόδου. Ἡ προσφορὰ τῶν ἐκ Μ. Ἀσίας καὶ Συρίας Ἐπιγραφῶν καὶ Ἁγιολογικῶν Κειμένων* (Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου 31), Athènes 1975, p. 192 ; C. Vanderheyde, Deux exemples de sculpteurs locaux et itinérants en Grèce au XI[e] siècle, *Topoi* 8, 1998, p. 768.

ONUPHRE LE CHYPRIOTE, PEINTRE POST-BYZANTIN EN ALBANIE (VERS 1591-1625)
UNE ESQUISSE DE SON ACTIVITÉ ARTISTIQUE À TRAVERS LE CORPUS DE SON ŒUVRE*

Ioannis Vitaliotis

Durant la seconde moitié du XVIe siècle, deux peintres d'icônes et de fresques actifs dans la ville albanaise de Berat partagent, par une pure coïncidence, le nom rare d'Onuphre, sans avoir cependant un lien de parenté. Le premier, le dignitaire ecclésiastique (*protopapas*) de Néokastron, l'actuel Elbasan, est également connu – de manière erronée – sous le nom d'Onuphre de Berat[1]. L'autre, Onuphre le Chypriote, doit être considéré comme le dernier héritier d'Onuphre de Néokastron. Deux générations environ séparent les deux artistes

* Je tiens à exprimer ici mes plus vifs remerciements à mon ami Zamir Marika, ancien restaurateur de l'Institut des Monuments de Culture albanais (*Instituti Monumenteve të Kulturës « Gani Strazimiri »*), à qui je dois la connaissance d'un grand nombre de monuments byzantins et post-byzantins d'Albanie. Je tiens également à remercier mes collègues Kostas Giakoumis et Charalambos Chotzakoglou, mon ami Andi Rembeci (université de Tirana, faculté d'Histoire et de Philologie), ainsi que le personnel scientifique du musée Onufri à Berat, son directeur, M. Arjan Prifti, et les restaurateurs, M. Erion Lezi et Mme Anila Droboniku. Sans leur aide aimable et précieuse, le présent article aurait été incomplet.

1. Sur le peintre Onuphre (Argitès ?), *protopapas* de Néokastron, voir G. Gounaris, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessalonique 1980, p. 79-104 ; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, p. 199-213, 359-361 ; M. Chatzidakis et E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830). 2, Καβαλλάρος-Ψαθόπουλος*, Athènes 1997, p. 256-258 (« Ονούφριος [1] ») ; *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, cat. exp., éd. B. Örig, Munich 2001, p. 925-926 (H. Buschhausen et C. Chotzakoglou) ; *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, cat. exp., éd. A. Tourta, Thessalonique 2006, p. 58-78 ; E. Drakopoulou, Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση, dans *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, éd. P. Petridis et V. Foskolou, Athènes 2015, p. 139-160. Concernant l'inscription de l'église des Saints-Apôtres à Kastoria peinte par Onuphre, voir G. Golombias, Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος, *Μακεδονικά* 23, 1983, p. 331-357.

homonymes, le premier étant actif durant les cinquième et sixième décennies du XVIe siècle et le deuxième entre les années 1591 et 1625.

Les inscriptions dédicatoires constituent la seule source d'information sur Onuphre le Chypriote, comme c'est d'ailleurs le cas pour la grande majorité des peintres d'icônes qui travaillent au sein des communautés orthodoxes des Balkans sous domination ottomane. L'œuvre d'Onuphre le Chypriote reste insuffisamment étudiée. Dans le deuxième volume du catalogue des *Peintres grecs après la chute de Constantinople (1450-1830)*, publié en 1997, la notice concernant le deuxième, *Ονούφριος* (2), ne comprend que les peintures murales de Vllahogoranxi et cinq icônes portatives, seules œuvres alors répertoriées[2]. Plus récemment, en 2004, un long article du restaurateur de l'Institut national des Monuments d'Albanie (*Instituti i Monumenteve*), Mustafa Arapi, a le mérite de regrouper, pour la première fois, l'ensemble des œuvres signées par Onuphre le Chypriote ou lui étant attribuées[3]. Néanmoins, la datation proposée pour certaines icônes et l'approche stylistique de l'auteur posent problème. Cette approche permet certes des remarques pertinentes mais n'est pas sans défaut du point de vue de la méthode et de l'histoire de l'art, et elle mériterait d'être davantage replacée dans le contexte global de la peinture postbyzantine dans les Balkans.

Ajoutons qu'à partir des années 1990, quelques icônes d'Onuphre le Chypriote furent présentées dans des expositions dont les catalogues comprennent des entrées courtes[4]. Mentionnons surtout l'exposition qui eut lieu à Thessalonique en 2006 avec des œuvres provenant des collections du Musée national d'art du Moyen Âge (*Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar*) de Korça, en Albanie. Le catalogue comprend deux icônes signées par Onuphre le Chypriote (nos II.4 et II.7 dans notre catalogue), présentées dans des notices bien documentées[5]. Une autre notice, également détaillée, sur une icône signée par le même peintre fut incluse dans le catalogue d'une exposition thématique, sur l'eau, les arts et l'artisanat, au musée Onufri de Berat[6].

2. Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 1), p. 258.

3. M. Arapi, Onufër Qiprioti. Ikonograf i shekullit XVI-XVII, *Monumentet* 2004, p. 96-172. À la fin de son article, l'auteur inclut un catalogue en albanais et en anglais des œuvres d'Onuphre le Chypriote.

4. *Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, cat. exp., Paris 1993 (il faut noter que l'icône de saint Jean Prodrome, attribuée par S. Forestier à Onuphre le Chypriote [*ibid.*, n° 29, p. 75], ne présente aucun rapport avec le style de l'artiste qui nous occupe); *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), nos 18-22, où l'on peut également lire la courte note sur Onuphre le Chypriote rédigée par H. Buschhausen et C. Chotzakoglou (p. 26-27); la même notice a été publiée en italien dans *Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi*, cat. exp., éd. C. Pirovano, Milan 2002, nos 8-13, p. 33-34, 55-62; *Santi sull'Adriatico. La circolazione iconica nel basso Adriatico*, cat. exp., éd. M. Milella et T. Piccolo, Rome 2009, p. 88-91.

5. *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας* (cité n. 1), nos 20-21, p. 84-87 (E. Drakopoulou).

6. *Water in Arts and Crafts of the Berat Region, 4th c. B.C. to 19th c. A.D. – Uji në Arte dhe Zejtari në Rajonin e Beratit, nga shek. IV para Krishtit deri në shek. XIX pas Krishtit*, cat. exp., éd. K. Giakoumis, Tirana 2015, n° 1.2, p. 43-45 (I. Vitaliotis).

Les approches de l'œuvre d'Onuphre le Chypriote que nous venons d'évoquer, aussi documentées soient-elles, restent partielles et incomplètes[7]. Aussi, le but du présent article, offert en signe de reconnaissance à mon ancienne professeure, est-il de combler cette lacune par un catalogue systématique de l'œuvre d'Onuphre le Chypriote selon un ordre chronologique et de présenter une esquisse de son activité artistique, à partir de ce corpus et du témoignage des inscriptions.

Catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote

Dans le catalogue qui suit, nous avons inclus tant les œuvres signées que non signées : celles dont la signature présumée aurait été perdue ou encore celles attribuées au peintre chypriote en fonction du style, de l'épigraphie et de l'iconographie. Cependant, nous allons nous contenter ici d'une étude sommaire selon les critères énoncés ci-dessus, car une présentation détaillée des aspects iconographiques et stylistiques de l'art d'Onuphre le Chypriote dépasserait le cadre de la présente étude.

Dans le cas de certaines œuvres non datées, notamment le Christ Pantocrator du village de Paftal (n° II.5), les portes de sanctuaire et les fragments d'épistyle de l'iconostase de l'église Saints-Constantin-et-Hélène de Berat (nos II.9-10), la datation présumée est livrée par une icône datée par une inscription et provenant de la même iconostase. Pour ce qui est des icônes des églises de la Dormition de la Vierge à Vllahogoranxhi (nos II.19-26, y compris le décor floral sur bois) et de Saint-Nicolas à Saraqinishta (nos II.27-35), la datation des fresques de ces monuments offre un repère chronologique fiable.

La première partie (I) du catalogue comprend les fresques et la seconde (II) la peinture sur bois (icônes, portes de sanctuaire et décor non figuratif)[8]. Les œuvres non signées ou à signature perdue sont marquées par un astérisque (*). L'appartenance, certaine ou présumée, de chaque œuvre soit à la « période de Berat », soit à celle « de Gjirokastra » est désignée respectivement par les lettres Br et Gj entre parenthèses. Nous n'avons transcrit des inscriptions dédicatoires que les parties mentionnant les noms du peintre et des donateurs.

7. Aux brèves notices consacrées à Onuphre le Chypriote que nous avons mentionnées à propos des catalogues d'exposition d'icônes, ajoutons L. Çika et Y. Drishti, *The Icons of Berat*, Tirana 2009, p. 88-89 (ces derniers manquent pourtant d'une approche strictement scientifique), et I. Vitaliotis, Περί του ζωγράφου Ονουφρίου του Κυπρίου, *Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 33ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athènes 2013, p. 35-36.

8. Pour des raisons pratiques, indépendantes de ma volonté, il n'a pas été possible d'obtenir les dimensions exactes de toutes les œuvres de peinture portatives conservées d'Onuphre le Chypriote, même celles vues de près. Par conséquent, j'ai choisi de n'inclure aucune dimension dans le présent catalogue.

I. *Fresques*

I.1.* (Br) Église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), sanctuaire, naos (1591)[9].

Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Donateurs : le prêtre Constantin avec ses frères Dèmètrios et Jean ; on lit : (...) Ο ΕΥΛΑΒΕCΤΑΤΟC ΕΝ ΙΕΡΕΥCΙ ΠΑΠΑ ΚΥΡ ΚΟCΤΑΝΤΙΝΟC ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟΝ ΑΥΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ (...) (« ...le très pieux parmi les prêtres kyr Constantin, avec ses frères Dèmètrios et Jean... »)[10].

La date d'exécution du décor peint coïncide avec celles de la porte de sanctuaire et de l'icône de saint Nicolas (voir *infra*, n°s II.1-2), œuvres signées par Onuphre le Chypriote et destinées à la même église. En outre, le style des fresques et le tracé des lettres des inscriptions nous incitent à considérer Onuphre comme étant l'auteur du décor.

I.2. (Gj) Église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]) ; sanctuaire, naos, narthex (1622)[11] (fig. 1).

Village de Vllahogoranxi (en grec : *Βραχογοραντζί* [*Vrachogorantzi*]), département de Gjirokastra.

Signature du peintre : (...) [Ο]ΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΗΠΡΕΟΥ ΚΕ ΑΛΗΒΗΖΗ ΦΟΥ[ΚΑ][12] (« d'Onuphre le Chypriote et d'Alivizis Fou[kas] »). La mention de deux peintres fait partie de l'inscription dédicatoire, située sur le mur sud du naos.

I.3.* (Gj) Église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*) ; narthex (1625)[13] (fig. 2).

Village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Donateurs : le prêtre Eustathe, son épouse Milou, leur fils, le prêtre Biros, avec son épouse Alexandra ; ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ε)ΟΥ ΕΥCΤΑΘΙΟΥ ΙΕΡΕΟC CΗΝ ΤΗ CΥΒΗΑC ΑΥΤΟΥ ΜΗΛΟΥ Κ(αὶ) τοῦ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΠΙΡΟΥ ΙΕΡΕΟC CΗΝ ΤΗ CΥΒΗΑC ΑΥΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑC Κ(αὶ) ΤΟΝ ΤΕΚΝΟΝ ΑΥΤΟΝ ΑΜΗΝ. + ΕΠΗ ΕΤΟΥC αχκε´ ΜΗΝΗ CΕΠΤΕΒΡΗΟΥ Ζ´ (« Prière du serviteur de Dieu, le prêtre Eustathe, avec son épouse Milou et son fils, le prêtre Biros, avec son épouse, Alexandra, et ses enfants. Amen. En l'an 1625, le 7 septembre »)[14].

9. Fresques inédites ; voir ARAPI, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 100.

10. L'inscription est publiée dans T. POPA, *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tirana 1998, n° 95, p. 88-89.

11. D. DHAMO, Piktura e Onufër Qipriotit në kishën e Vllaho-Goranxisë, *Studime Historike* 1, 1978, p. 229-242 ; voir aussi de courts rapports dans G. GIAKOUMIS, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Athènes 1994, p. 50-51 ; ARAPI, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 121-126. Sur l'église de Vllahogoranxi, voir P. THOMO, *Kishat pasbizantine në Shqipërinë e Jugut*, Tirana 1998, p. 123-126.

12. L'inscription est publiée, avec des omissions, dans POPA, *Mbishkrime* (cité n. 10), n° 547, p. 229.

13. Peintures inédites. Concernant l'église Saint-Nicolas de Saraqinishta, voir THOMO, *Kishat pasbizantine* (cité n. 11), p. 143-145.

14. L'inscription est publiée, avec l'orthographe corrigée, dans K. S. KONSTAS, Βορειοηπειρωτικά. Ἀπὸ τὰ κατάλοιπα ἑνὸς κληρικοῦ, *Ἠπειρωτικὴ Ἑστία* 7, 1958, p. 6 et, avec quelques erreurs, dans POPA, *Mbishkrime* (cité n. 10), p. 231, n° 551. À propos du prénom Milou, notons que *Mila* existe chez les Albanaises orthodoxes et proviendrait, à ma connaissance, de la déformation du prénom grec *Καλομοίρα*, *Kalomira*.



Fig. 1 – Vue des fresques de la coupole, naos, Albanie du Sud, village de Vllahogoranxi, église de la Dormition de la Vierge, 1622 (photo : I. Vitaliotis)



Fig. 2 – Saint Onuphre l'Égyptien et le Christ, narthex, mur est, Albanie du Sud, village de Saraqinishta, église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), 1625 (photo : I. Vitaliotis)

Le nom du peintre n'est pas inclus dans la dédicace de la paroi est du narthex, qui semble d'ailleurs être la seule partie de l'édifice ayant reçu un décor de fresques. Le naos et le sanctuaire ont été décorés en 1630 par les peintres Michel, Constantin, son fils, et Nicolas, tous originaires du village de Linotopi[15]. Le style des peintures du narthex, l'iconographie de la figure du Christ, y compris l'inscription sur la bordure de son *himation*, l'épigraphie, la représentation peu habituelle de saint Onuphre l'Égyptien, à droite de l'entrée menant au naos, ainsi que les icônes de l'iconostase réalisées par Onuphre le Chypriote, permettent de lui attribuer aussi le décor du narthex daté de 1625.

II. *Icônes portatives – portes de sanctuaire – décor non figuratif sur bois*

II.1. (Br) Portes de sanctuaire avec l'Annonciation et les prophètes Isaïe et David (1591)[16] (fig. 3).

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar ; provenance : église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »). La date, qui suit la signature du peintre sur le volet gauche, est inscrite ainsi : (...) ΕΤΟΥς ΑΦϞΑΛ[...]. Nous supposons que les lettres ΑΦϞΑ (1591) désignent l'année et la lettre Λ (30) la date, soit : « ... de l'an 1591 3[...] ». Il pourrait également y avoir un Α΄ après le Λ, ce qui donnerait le chiffre ΛΑ΄ (31). Il est presque certain que la fin de l'inscription, où aurait été mentionné le mois, a disparu quand l'extrémité droite du volet gauche, celui avec l'image de l'archange, fut rabotée et qu'un couvre-joint fut appliqué sur le volet droit.

II.2. (Br) Saint Nicolas avec des scènes biographiques (1591)[17].

Berat, Citadelle (*Kala*), Muzeu « Onufri » (ancienne cathédrale Sainte-Marie) (inv. n° 1) ; provenance : église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΙΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

Donateurs : Koumninos (Komninos [Comnène]), son frère (ses frères ?) André, Nicolas et les autres parents : κουμνηνου σιν το αδερφω ανδρεα νικολαου κ(αὶ) της λημης συγκενησ.

II.3. (Br) Saint Jean le Théologien (1596)[18].

Korça, Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar (inv. n° 3634) ; provenance : église Saint-Georges (*Shën Gjergji*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature du peintre : Χ[ΕΙΡ] ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

15. K. Giakoumis, Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας, *DChAE* 21, 2000, p. 256-257.
16. Inédite ; voir Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 98, 102, 104, fig. 4, 18-19.
17. Y. Drishti, *Ikona të Beratit*, Tirana 2003, n° 19, p. 86 ; *Water in Arts and Crafts* (cité n. 6), n° 1.2, p. 43-45 (I. Vitaliotis) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 97, fig. 2. M. Arapi a lu par mégarde la date ΑΦϞΑ΄ (1591) de l'inscription comme ΑΦϞΔ΄ (1594) et l'erreur est répétée dans le catalogue en albanais et en anglais des œuvres d'Onuphre le Chypriote (ici, p. 168, 171). Pour la publication de l'épigramme métrique qui sert d'inscription dédicatoire, voir Popa, *Mbishkrime* (cité n. 10), n° 96, p. 89 ; *Water in Arts and Crafts* (cité n. 6), où sont corrigées les erreurs de la transcription de l'épigramme de la publication de Popa.
18. *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας* (cité n. 1), n° 20, p. 84-85 (E. Drakopoulou) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 98-99, fig. 7.



Fig. 3 – Portes de sanctuaire avec l'Annonciation et les prophètes Isaïe et David, 1591, Tirana, Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*) (photo : Z. Marika)

II.4. (Br) Trois fragments d'épistyle d'iconostase : a. Partie centrale avec la *Déisis* (le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste), 1596 ; b. Partie gauche avec, de gauche à droite, six apôtres et un archange ; c. Fragment de la partie droite avec cinq apôtres[19].

a. Tirana, Muzeu Historik Kombëtar (n° d'inv. 12) ; b.-c. Berat, citadelle (*Kala*), Muzeu « Onufri » (ancienne cathédrale Sainte-Marie) (inv. n°s 101 [b], 100 [c]) ; provenance : église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Paftal, département de Berat[20].

Signature du peintre (4a) : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΙΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

Donateurs : le prêtre Mouzakis (an albanais : *Muzaqi*), sa femme et ses enfants ; ΔΕΞΑΙ ΔΕΗCΙΝ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ C[ΟΥ] ΜΟΥΖΑΚΥ Ι[Ε]ΡΕΟC ΜΕΤΑ ΤΗC CΥΜΒΙΟΥ Κ(αὶ) ΤΩΝ ΤΕΚΝ[ΩΝ Α]ΥΤΟΥ (« accepte la prière de ton serviteur, le prêtre Mouzakis, sa femme et ses enfants »).

II.5.* (Br) Christ Pantocrator (1596 ?)[21].

Lieu inconnu ; provenance : église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Paftal, département de Berat.

L'icône est attribuée par Mustafa Arapi à Onuphre le Chypriote. La ressemblance du modelé du visage et de la draperie avec celui de deux autres icônes présentant le même thème, signées par Onuphre (n°s II.8 et 14) et datées de 1604 et de 1605, ainsi que la forme des médaillons contenant les initiales Ι(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C, plaident en faveur de cette attribution. Si les renseignements de Mustafa Arapi sur la provenance de l'icône de l'iconostase de Saint-Nicolas à Paftal sont exacts, celle-ci doit être contemporaine de l'épistyle n° II.4 de la même iconostase et datée de 1596.

II.6. (Br) Saint Jean-Baptiste (septembre 1599)[22].

Korça, Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar (inv. n° 3629) ; provenance : église Saints-Constantin-et-Hélène (*Konstandini dhe Elena*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΔΕ ΥΠΑΡΧΕΙ ΟΝΟΥΦΡΗΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« et la main appartient à Onuphre le Chypriote »).

Donateur : le prêtre André ; on lit : (...) ΑΝΔΡΕΑC ΤΑΧΑ Κ(αὶ) ΙΕΡΕΥC (« André, le soi-disant prêtre »).

19. *Trésors d'art albanais* (cité n. 4), n° 28, p. 74 (S. Forestier) ; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 8, p. 55 (M. Arapi et K. Czerzenka-Papadopoulos) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 98-99, fig. 8.

20. Dans l'inventaire du musée Onufri, les deux pièces d'épistyle sont signalées comme provenant de l'église Saint-Théodore (*Shën Todri*) de la Citadelle de Berat. En fait, il s'agit de l'église qui aurait servi de dépôt provisoire pour les objets de valeur provenant des différentes églises de la région (renseignement dû à Erion Lezhi, restaurateur au musée Onufri).

21. Inédite ; voir Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 104-105, 106, fig. 22. Dans le catalogue anglais des œuvres d'Onuphre par M. Arapi (ici, p. 171), il est mentionné par mégarde que l'icône provient de l'église Saints-Constantin-et-Hélène de la Citadelle de Berat.

22. *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας* (cité n. 1), n° 21, p. 86-87 (E. Drakopoulou) ; *Santi sull'Adriatico* (cité n. 4), p. 88-91 (M. Milella) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 98-99, fig. 9.

II.7. (Br) Christ Pantocrator (1604)[23].

Korça, Muzeu Kombëtar i Artit Mesjetar (inv. n° 3626) ; provenance : église Saints-Constantin-et-Hélène (*Konstandini dhe Elena*) (?)[24], Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

Donateurs : le prêtre Christos, sa femme et ses enfants ; on lit : ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(εο)Υ ΧΡΗΣΤΟΥ ΓΗΕΡΕΟΣ ΜΕΤΑ ΤΗς ΣΥΒΙΟΥ Κ(αὶ) ΤΟ(ν) ΤΕΚΝΟΝ ΑΥΤΟΥ (« prière du serviteur de Dieu, le prêtre Christos, avec sa femme et ses enfants »).

II.8.* (Br) Portes de sanctuaire, avec l'Annonciation et les prophètes Isaïe et David (*ca* 1604)[25].

Berat, Citadelle (*Kala*), Muzeu « Onufri » (ancienne cathédrale Sainte-Marie), inv. n° 14 ; provenance : église Saints-Constantin-et-Hélène (*Konstandini e Elena*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

En raison de la datation de l'icône du Christ Pantocrator (n° II.7), provenant de l'iconostase de la même église, les portes de sanctuaire devraient être datées de 1604.

II.9.* (Br) Trois fragments d'épistyle d'iconostase : a. Partie centrale avec la *Déisis* (le Christ entre la Vierge et saint Jean le Précurseur) ; b. Partie gauche avec, de droite à gauche, un ange en prière, six apôtres et trois hiérarques ; c. Partie droite avec, de gauche à droite, un ange en prière, six apôtres et trois hiérarques (vers 1604)[26].

Tirana, Fonds du Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*)[27] ; provenance : église Saints-Constantin-et-Hélène (*Konstandini dhe Elena*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

La datation de l'icône du Christ Pantocrator (n° II.7), provenant de l'iconostase de la même église, permettrait de dater l'épistyle de 1604.

II.10. (Br) Saint Dèmètrios à cheval[28].

Krujë, Muzeu Kombëtar « Gjergj Kastrioti » ; provenance : église de la Sainte-Trinité (*Shën Triadha*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ [Κ]ΥΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

23. Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 98-99, fig. 10.

24. Dans le catalogue du Musée national d'art du Moyen Âge (*Muzeut Kombëtar e Artit Mesjetar*) de Korça, l'icône est signalée comme provenant de l'église de la Vierge des Blachernes (*Shën Mëria Vllaherna*), également située dans la Citadelle de Berat (renseignement fourni par le directeur du Musée, M. Lorenc Glozheni, que je tiens à remercier).

25. Drishti, *Ikona të Beratit* (cité n.17), n° 25, p. 93 ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 106, fig. 23.

26. *Ibid.*, p. 102, fig. 17.

27. D'après des renseignements oraux.

28. Inédite ; voir *ibid.*, p. 98, fig. 6. La datation présumée de l'icône en 1591 par M. Arapi est dépourvue de fondement, puisque l'inscription dédicatoire omet la mention de la date.

II.11.* (Br) Christ Pantocrator (icône avec repeints, attribution douteuse)[29].

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar; provenance: église Notre-Dame des Blachernes (*Shën Mëria Vllaherna*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*) (?).

À en juger par son style, l'icône aurait été repeinte (au moins le visage) vers 1800. Son attribution à Onuphre le Chypriote pourrait être justifiée par nombre d'éléments communs (l'iconographie, la forme du décor floral sur l'arc peint, l'inscription sur les extrémités de l'*himation* et les draperies) avec des icônes à l'iconographie identique et signées par l'artiste, tel le Pantocrator du Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*) (voir *infra* n° II.14).

Si les renseignements concernant la provenance de l'icône de la ville de Berat sont exacts[30] et s'il s'agit d'une œuvre authentique d'Onuphre le Chypriote, la couche picturale d'origine devrait être datée entre 1591 et 1604.

II.12.* (Br) Saint Michel l'Archange (icône probablement repeinte, attribution douteuse)[31].

Berat, Citadelle (*Kala*), Muzeu « Onufri » (ancienne cathédrale Sainte-Marie), inv. n° 48; provenance: église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Paftal (ou église Saint-Nicolas, village Perhondi[32]), département de Berat.

L'icône semble avoir reçu des repeints partiels, car le modelé des carnations évoque une datation bien plus tardive, notamment du XVIIIe siècle. Néanmoins, quelques détails, tels les éléments décoratifs, fournissent des indices pour une datation plus ancienne et pour une attribution à Onuphre le Chypriote. Sous réserve qu'une restauration de l'icône précise la date et éventuellement l'attribution, l'archange Michel pourrait dater entre 1591 et 1604.

II.13.* (Br) Christ Pantocrator (attribution douteuse)[33].

Berat, Citadelle (*Kala*), Muzeu « Onufri » (ancienne cathédrale Sainte-Marie); provenance: iconostase de l'église Saint-Georges (*Shën Gjergji*), Berat, quartier de la Citadelle (*Kala*).

Le rendu du Christ est différent de celui des autres icônes du Christ Pantocrator signées par Onuphre le Chypriote (n° II.7, 14). On y relève pourtant des traits stylistiques propres à l'œuvre de l'artiste, tels le rendu des draperies, les inscriptions sur les bordures de la tunique du Christ et les motifs floraux du fond. Mustafa Arapi et Karoline Czerwenka-Papadopoulos ont proposé

29. *Ibid.*, p. 110-111, fig. 33. Notons que M. Arapi, qui émet des doutes sur l'auteur de l'icône, évite de l'inclure dans son catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote (ici p. 170-171).

30. La provenance de l'icône de l'église des Blachernes est due à la légende qui accompagne l'icône exposée dans le Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*) de Tirana. Cependant, M. Arapi note que « nous n'avons aucune donnée sur la provenance de l'icône », *ibid.*, p. 110.

31. Çika et Drishti, *The Icons of Berat* (cité n. 7), n° 14, p. 68; Drishti, *Ikona të Beratit* (cité n. 17), n° 18, p. 84; M. Arapi ne mentionne pas l'icône dans son catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote, cf. Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 170-171.

32. D'après la carte d'inventaire rédigée par Theofan Popa (renseignement d'Erion Lezhi, restaurateur au musée Onufri à Berat).

33. *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 21, p. 58; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 13, p. 62 (M. Arapi et K. Czerzenka-Papadopoulos).

l'attribution de l'icône soit à Onuphre le Chypriote lui-même, soit à un artiste de son atelier[34]. Il n'est pas à exclure, cependant, que l'icône soit l'œuvre d'un disciple de Nicolas, fils du *protopapas* Onuphre, et condisciple d'Onuphre le Chypriote. Pour ce qui est de sa datation, sa provenance permet de la rapprocher de l'icône de saint Jean le Théologien (n° II.3) de la même iconostase, dans l'église Saint-Georges à Berat et datée de 1596.

II.14. (Gj) Christ Pantocrator (septembre 1605)[35].

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar (inv. n° 1245); provenance: *katholikon* du monastère Saint-Élie (*Shën Ilia*), village Stegopol, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Signature: ΑΜΑΡΤΩΛΟϹ ΟΝΟΥΦΡΙΟϹ Ο ΚΙΠΡΕ[ΟϹ] (« Onuphre le Chypriote le pécheur »).

Donateurs: Stasos, fils de Thomas, son épouse Zafiro et leurs enfants; Η ΔΕΓΙCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ε)ΟΥ CΤΑΣΟΥ ΤΟΥ ΘΟΥΜΑ Κ(αὶ) ΤΗC CΗΒΗΑC ΤΟΥ ΖΑΦΗΡΟC [ΚΑΙ Τ]ΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΟΥ ΑΜΙ(ν) (: « la prière du serviteur de Dieu Stasos [fils] de Thoumas [: Thomas] et son épouse Zafiro et ses enfants. Amen »).

L'icône provient vraisemblablement de l'iconostase du monastère Saint-Élie.

II.15.* (Gj) Baptême du Christ (vers 1605 ?)[36].

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar (inv. n° 1244); provenance: *katholikon* du monastère Saint-Élie (*Shën Ilia*), village Stegopol, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

L'icône peut être datée vers 1605, d'après la date inscrite sur l'icône n° II.14 provenant du même monastère.

II.16. (Gj) Vierge à l'Enfant (1614)[37].

Lieu inconnu; provenance: *katholikon* du monastère de la Transfiguration (*Shën Sotiri*, en grec: *Αγία Σωτήρα* [*Haghia Sotira*]), village de Çatista, Pogon, département de Gjirokastra.

Signature de l'artiste: ΧΕΙΡ ΔΕ ΗΠΑΡΧΕΙ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« et de la main d'Onuphre le Chypriote »). Plus bas sur l'icône, le nom de l'artiste figure à nouveau – cette

34. *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 13, p. 62. Cependant, M. Arapi n'inclut pas l'icône dans son catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote, cf. Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 170-171.

35. *Trésors d'art albanais* (cité n. 4), n° 30, p. 76, 78 (S. Forestier); *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 20, p. 58; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 11, p. 59 (M. Arapi et K. Czerwenka-Papadopoulos); voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 109, fig. 28. Notons que dans les notices qui s'y réfèrent dans les trois catalogues, il est écrit par erreur que l'icône provient de l'église Saint-Nicolas du village de Saraqinishta. Cependant, dans l'article de M. Arapi, l'icône est considérée comme provenant du *katholikon* du monastère de Stegopol, ce que nous avons vérifié grâce à des renseignements oraux (restaurateur Zamir Marika).

36. *Trésors d'art albanais* (cité n. 4), n° 31, p. 77, 78 (S. Forestier); *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 22, p. 58; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 12, p. 60-61 (M. Arapi et K. Czerwenka-Papadopoulos). Dans tous ces catalogues, l'icône est signalée comme provenant de l'église Saint-Nicolas de Saraqinishta; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 118-119, fig. 44.

37. Inédite et non photographiée. Les inscriptions sur les icônes de l'iconostase du monastère de Çatista ont été publiées par P. Poulitsas, Ἐπιγραφαὶ καὶ ἐνθυμήσεις ἐκ τῆς Βορείου Ἠπείρου, *EEBS* 5, 1928, p. 66-67.

fois-ci en lettres minuscules –, sur une seconde épigramme standardisée qui contient une prière : ἁμαρτωλὸς Ὀνούφριος (« Onuphre le pécheur »).

Donateur : hiéromoine Gabriel ; ΓΑΒΡΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΚΑΙ ΘΕΙΤΗΣ (« Gabriel hiéromoine et prêtre »).

L'icône était placée sur l'iconostase du *katholikon*. Toutes les informations, comme c'est également le cas pour les icônes n[os] II.17 et 18, proviennent de l'article du juriste grec Panagiotis Poulitsas, publié en 1928 sans illustrations. Les icônes du monastère de Çatista avaient déjà disparu à la fin des années 1980[38].

II.17. (Gj) Christ Pantocrator (1615)[39].

Lieu inconnu ; provenance : *katholikon* du monastère de la Transfiguration (*Shën Sotiri*, en grec : *Αγία Σωτήρα* [*Hagia Sotira*]), village de Çatista, Pogon, département de Gjirokastra.

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

Donateur : Jacques, métropolite de Zichnai (actuellement en Macédoine orientale, Grèce) : ΔΕΥΣΙΣ ΗΑΚΩΒΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΖΥΧΝΩΝ (« Prière de Jacques, métropolite de Zichnai »).

Panagiotis Poulitsas a vu l'icône sur l'iconostase du monastère (voir aussi *supra*, n° II.16).

II.18. (Gj) Transfiguration (1615)[40].

Lieu inconnu ; provenance : *katholikon* du monastère de la Transfiguration (*Shën Sotiri*, en grec : *Αγία Σωτήρα* [*Hagia Sotira*]), village de Çatista, Pogon, département de Gjirokastra.

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ (« de la main d'Onuphre le Chypriote »).

Donateur : Daniel, métropolite de Nevrokopi (actuel Gotse Delchev, région de Blagoevgrad, Bulgarie).

Panagiotis Poulitsas a vu l'icône sur l'iconostase du *katholikon* (voir aussi *supra*, n° II.16).

II.19.* (Gj) Christ Pantocrator (vers 1622)[41]

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

L'icône devrait dater des années 1622, lorsque l'église de Vllahogoranxi fut décorée de peintures murales par Onuphre le Chypriote et Alevizios (Alivizis) Phokas, selon l'inscription de la dédicace (voir *supra*, n° I.2). Il en est ainsi pour l'ensemble des icônes (n[os] II.19-22), pour les portes de sanctuaire (n° II.23) et pour le décor floral de l'iconostase et du ciborium en bois de l'autel (n[os] II.24-25).

38. D'après les renseignements du restaurateur Zamir Marika (cf. aussi Arapi, Onufër Qiprioti [cité n. 3], p. 116), durant la campagne d'inventaire de l'Institut des Monuments de Culture (*Instituti Monumenteve të Kulturës*), qui eut lieu en 1989 dans la région de Gjirokastra, les icônes du monastère de Çatista n'ont pas été retrouvées.
39. Inédite et non photographiée. Toutes les inscriptions ont été publiées par Poulitsas, Ἐπιγραφαί (cité n. 37), p. 67.
40. Inédite et non photographiée. Toutes les inscriptions ont été publiées, *ibid.*, p. 67.
41. Inédite ; voir Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 110, fig. 31.

II.20.* (Gj) La Vierge de la Passion (vers 1622)[42].

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.19.

II.21.* (Gj) Saint Jean-Baptiste (vers 1622)[43].

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.19.

II.22.* (Gj) Synaxe des Archanges (vers 1622)[44].

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.19.

II.23.* (Gj) Transfiguration (vers 1622)[45].

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.19.

II.24.* (Gj) Portes de sanctuaire avec l'Annonciation (vers 1622)[46].

Tirana, archevêché orthodoxe ; provenance : iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge, village de Vllahogoranxi (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'œuvre, voir *supra*, n° II.19.

II.25.* (Gj) Décor floral peint d'iconostase en bois (vers 1622)[47].

In situ ; iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'iconostase, voir *supra*, n° II.19.

II.26.* (Gj) Décor floral peint de ciborium en bois (vers 1622)[48] (fig. 4).

In situ ; sanctuaire de l'église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria*, en grec : *Παναγία* [*Panagia*]), village de Vllahogoranxi, département de Gjirokastra.

Pour la datation du décor du ciborium et du ciboire incorporé à ce dernier, voir *supra*, n° II.19.

42. Inédite ; voir *ibid.*, p. 114, fig. 42.
43. Inédite ; voir *ibid.*, p. 102-103, fig. 9.1.
44. Inédite ; voir *ibid.*, fig. 9.2.
45. Inédite ; voir *ibid.*, fig. 9.3.
46. Inédite ; voir *ibid.*, p. 104-105, fig. 21.
47. Inédite ; voir *ibid.*, p. 104, fig. 9.4.
48. Inédite.



Fig. 4 – Ciborium et ciboire en bois décorés de motifs floraux, Albanie du Sud, village de Vllahogoranxi, église de la Dormition de la Vierge (*Shën Mëria, Panagia*), 1622 (photo : I. Vitaliotis)

II.27.* (Gj) Christ Pantocrator (vers 1625)[49].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Le visage du Christ a été repeint, probablement vers 1800. D'après des renseignements oraux, l'iconostase en bois sculpté de Saint-Nicolas de Saraqinishta, avec toutes ses icônes, y compris celles de l'épistyle (n°s II.27-33), a été volée après 1990. La datation proposée pour cet ensemble, ainsi que pour deux autres icônes non datées qui proviendraient également de Saint-Nicolas de Saraqinishta (n°s II.34-35), s'appuie sur la datation des peintures du narthex (1625), que nous attribuons à Onuphre le Chypriote (voir *supra*, n° I.3).

II.28.* (Gj) Vierge à l'Enfant (vers 1625)[50].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Tout comme l'icône du Pantocrator (n° II.27), celle de la Vierge fut repeinte à une date postérieure, probablement vers 1800. Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.27.

II.29.* (Gj) Saint Jean-Baptiste (vers 1625)[51].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.27.

II.30.* (Gj) Saint Nicolas (vers 1625)[52].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.27.

II.31.* (Gj) Portes de sanctuaire à deux volets avec Annonciation et quatre saints (vers 1625)[53].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Pour la datation des portes de sanctuaire, voir *supra*, n° II.27.

49. Inédite ; voir *ibid.*, p. 111, fig. 34.
50. Inédite ; voir *ibid.*, p. 113, fig. 39.
51. Inédite ; voir Giakoumis, *Μνημεία Ορθοδοξίας* (cité n. 11), p. 111, fig. 252 (seule l'extrémité droite de l'icône y est visible) ; M. Arapi n'inclut pas l'icône de saint Jean dans son catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote, cf. Arapi Onufër Qipnioti (cité n. 3), p. 170-171.
52. Inédite ; voir *ibid.*, p. 120, fig. 48.
53. Inédite ; voir Giakoumis, *Μνημεία Ορθοδοξίας* (cité n. 11), p. 111, fig. 252. M. Arapi n'inclut pas la porte de sanctuaire de l'église de Saraqinishta dans son catalogue des œuvres d'Onuphre le Chypriote, cf. Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 170-171.

II.32.* (Gj) *Déisis* tripartite, avec le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste (vers 1625)[54].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Il s'agit de l'icône occupant le centre de l'épistyle de l'iconostase. Pour sa datation, voir *supra*, n° II.27.

II.33* (Gj) Petites icônes d'iconostase avec prophètes et saints (vers 1625)[55].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Les icônes, toutes de petite taille, étaient disposées sur l'iconostase en bois. Nous ne sommes pas en mesure de donner leur nombre exact. Pour leur datation, voir *supra*, n° II.27.

II.34.* (Gj) Dormition de la Vierge (vers 1625)[56].

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar (inv. n° 65) ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra* n° II.27.

La surface picturale est totalement abîmée sous l'inscription dédicatoire, à l'endroit où le nom du peintre aurait dû figurer. L'icône peut être attribuée avec certitude à Onuphre le Chypriote grâce au style, au tracé des lettres et même à la forme de l'inscription métrique qui rappelle celle de l'icône de saint Nicolas (n° II.2) de 1591.

II.35. (Gj) Vierge *Éléousa* avec le Christ (vers 1625)[57] (fig. 5a).

Tirana, Muzeu Historik Kombëtar (inv. n° 1532) ; provenance : iconostase de l'église Saint-Nicolas (*Shën Kolli*), village de Saraqinishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra* n° II.27.

Signature du peintre : ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΤΟΥ ΚΙΠΡΙΟΥ αὐξετήου (« de la main d'Onuphre le Chypriote, [fils] d'Auxence ») (fig. 5b).

II.36.* (Gj) Christ Pantocrator (entre 1605 et 1634)[58] (fig. 6).

Tirana (autrefois exposée dans la *Galeria Kombëtare e Arteve*) ; provenance : iconostase du *katholikon* du monastère de la Vierge de Spile (*Shën Mëria në Spile*, en grec : *Μονή Σπηλαίου*, « monastère de la Caverne »), village de Tranosishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

54. Inédite ; voir *ibid.*, p. 119, fig. 46.

55. Inédite ; voir Giakoumis, *Μνημεία Ορθοδοξίας* (cité n. 11), p. 111, fig. 252 ; T. Siulis, Ikonostaset e ghhendura në dru në kishat dhe kishëzat e krahinave jugore të Kishës Orthodhokse të Shqipërisë, dans *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tirana 2003, fig. p. 315.

56. *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 19, p. 56 ; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 9, p. 56-57 (M. Arapi et K. Czerwenka-Papadopoulos) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 116, fig. 43.

57. *Trésors d'art albanais* (cité n. 4), n° 32, p. 78 (S. Forestier) ; *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 18, p. 54 ; *Percorsi del Sacro* (cité n. 4), n° 10, p. 58 (M. Arapi et K. Czerzenka-Papadopoulos) ; voir aussi Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 113, fig. 38.

58. Inédite ; voir *ibid.*, p. 109, fig. 29.



a



b

Fig. 5 – a) Icône de la Vierge *Éléousa*, vers 1625, Tirana, Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*), n° d'inv. 1532 (photo : I. Vitaliotis)

b) Médaillon avec la signature du peintre Onuphre le Chypriote et son patronyme, icône de la Vierge *Éléousa*, détail, Tirana, Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*), n° d'inv. 1532 (photo : I. Vitaliotis)



Fig. 6 – Icône du Christ Pantocrator, entre 1605 et 1634, Tirana, autrefois exposée dans la Galerie nationale des arts (*Galeria Kombëtare e Arteve*) (photo : Z. Marika)

À l'endroit où le nom du peintre devrait être mentionné, la surface picturale a totalement disparu. L'icône peut être attribuée avec certitude à Onuphre le Chypriote en raison de son style et de la forme des lettres. À ces éléments s'ajoute l'iconographie, identique à celle de deux autres icônes du Christ Pantocrator de Korça (n° II.7) et du Musée historique national de Tirana (n° II.14), signées par Onuphre et datées respectivement de 1604 et de 1605.

L'année 1634, date des peintures murales du monastère de la Vierge de Spiléon par Michel de Linotopi, doit être considérée comme un *terminus ante quem* pour la datation des icônes de l'iconostase.

II.37.* (Gj) Vierge Spiléotissa avec le Christ (entre 1605 et 1634)[59].

Tirana, Galeria Kombëtare e Arteve[60] ; provenance : iconostase du *katholikon* du monastère de la Vierge de Spile (*Shën Mëria në Spile*), village de Tranosishta, Lunxhëria, département de Gjirokastra.

L'icône peut être attribuée avec certitude à Onuphre le Chypriote grâce au style, à la forme des lettres et à la comparaison avec l'icône de la Vierge *Éléousa* du Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*) de Tirana, signée par Onuphre (n° II.35). Les deux œuvres furent conçues sur un modèle identique.

II.38.* (Gj) Christ Pantocrator[61].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église de la Vierge (*Shën Mëria*) de Peshkopi, connue dans la bibliographie comme *Ἐπισκοπὴ Δροπόλεως* (*évêché de Dropolis*)[62], en tant qu'ancien siège épiscopal, selon toute probabilité celui de Dryinoupolis ; village de Peshkopi e Sipërme, département de Gjirokastra.

D'après des renseignements oraux[63], les deux icônes de l'église de Peshkopi (n°s II.38-39) furent volées après 1990. Leur datation entre 1605 et 1625, ou 1630 au plus tard, paraît certaine.

II.39*. (Gj) Vierge à l'Enfant[64].

Lieu inconnu ; provenance : iconostase de l'église de la Vierge (*Shën Mëria*) de Peshkopi, village de Peshkopi et Sipërme, département de Gjirokastra.

Pour la datation de l'icône, voir *supra*, n° II.38.

59. Inédite ; voir *ibid.*, p. 113-114, fig. 41.
60. D'après des renseignements oraux (Zamir Marika).
61. Inédite ; voir *ibid.*, p. 110, fig. 32.
62. Voir P. L. Vocotopoulos, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεάν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἤπειρον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος*, Thessalonique 1992², p. 74-80.
63. Renseignements fournis par Zamir Marika.
64. Inédite ; voir Arapi, Onufër Qiprioti (cité n. 3), p. 113-114, fig. 40.

L'activité artistique d'Onuphre le Chypriote

L'aperçu de la production artistique d'Onuphre le Chypriote, proposé dans le catalogue ci-dessus, révèle que notre artiste ne signe pas toutes ses œuvres, à l'instar de nombreux peintres post-byzantins (Frangos Katélanos, Georges Klontzas et Onuphre de Néokastron n'en sont que trois exemples significatifs[65]). Néanmoins, dans certains cas, nous pouvons supposer que la perte totale (n° II.36) ou partielle (n° II.34) de l'inscription dédicatoire a entraîné également la disparition de la signature. En outre, dans le narthex de Saint-Nicolas à Saraqinishta, peint en 1625 (n° I.3), l'inscription, quoique bien conservée, omet le nom de l'auteur des fresques. L'hypothèse que ce dernier aurait poursuivi son travail dans le reste de l'édifice, où une deuxième inscription le désignerait par son nom, pourrait expliquer cette omission volontaire. Quoi qu'il en soit, la seconde campagne picturale (1630) dans l'église de Saraqinishta fut menée, indépendamment d'Onuphre, par trois peintres originaires de Linotopi, dont les noms sont immortalisés par l'inscription dans le naos. Il s'agit là d'un indice très significatif sur la fin de la carrière artistique d'Onuphre.

Onuphre signe de son nom de baptême et avec son origine *Chypriote* (en grec : *Κυπραῖος*, *Κύπριος*) de manière quasi systématique, comme le font plusieurs membres de la diaspora chypriote à cette époque[66]. Dans deux cas (n°s II.14, II.16), il ajoute aussi le qualificatif *le pécheur* (*ὁ ἁμαρτωλός*), assez courant chez les peintres post-byzantins. Il se peut que les deux variantes du nom toponymique *Chypriote*, utilisées par le peintre, aient une connotation spécifique. Plus précisément, dans ses œuvres signées datant de la « période de Berat » (n°s II.1, 2, 3, 4a, 6, 7, 10) et sur l'icône du Christ du monastère Saint-Élie de Stegopol (n° II.14), du tout début de la « période de Gjirokastra » (1605), Onuphre emploie la forme *Kypréos*, écrite de trois manières différentes (*Κηπρέος*, *Κιπρέος*, *Κυπρέος*, l'orthographe correcte étant *Κυπραῖος*). Cette formulation appartient au grec populaire durant la période médiévale et ottomane[67]. Cependant, à partir de 1614 et pour les icônes portatives (n°s II.16-18, 35), Onuphre préfère la variante savante du même nom toponymique, *Κύπριος* (*Kyprios*). Ce choix peut être mis en relation avec le statut des donateurs des trois icônes signées du monastère de la Transfiguration à Çatista, datées de 1614 (n° II.16) et de 1615 (n°s II.17-18) : des ecclésiastiques, un hiéromoine et deux métropolites. Ce sont les mêmes métropolites qui seront mentionnés par le peintre Michel de Linotopi, dans l'inscription dédicatoire de 1626, en tant que donateurs de la construction du *katholikon* du monastère

65. Voir Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 2), p. 76-79 (« Katélanos »), p. 83-96 (« Klontzas »), p. 256-258 (« Onophrios »)

66. Voir P. Kitromilidis, *Κυπριακή λογιοσύνη, 1571-1878. Προσωπογραφική θεώρηση*, Nicosie 2002, p. 44.

67. Voir *Ακαδημία Αθηνών. Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*, Athènes 2014, p. 902, lemme *Κύπριος, Κύπρια*.

(et peut-être aussi de son décor peint)[68]. Il est à noter que les diocèses de Daniel de Nevrokop et de Jacques de Zichna se situent bien loin de Gjirokastra, dans la partie est de la Macédoine (actuellement respectivement en Bulgarie et en Grèce). On peut présumer que non seulement les deux évêques mais aussi le hiéromoine et higoumène du monastère Gabriel (n° II.16), qui entretient des liens avec des membres du haut clergé, ont une certaine formation littéraire. Quoi qu'il en soit, Onuphre maintient la forme érudite du nom toponymique sur une œuvre tardive de la « période de Gjirokastra », l'impressionnante Vierge *Éléousa* du Musée historique national (*Muzeu Historik Kombëtar*) de Tirana (n° II.35), datée vraisemblablement vers 1625.

Néanmoins, dans l'inscription dédicatoire de l'église de Vllahogoranxi (n° I.2), de 1622, le peintre revient à la forme populaire de son origine (*Κηπρέος*). Sans doute celle-ci lui est-elle plus chère et il n'hésite pas à l'employer quand les donateurs ne sont pas des « érudits », comme c'est le cas le plus souvent dans les Balkans ottomans. En effet, selon l'inscription de l'église de Vllahogoranxi, la décoration est réalisée « par les dépenses des très illustres [...] » (la partie de l'inscription comportant les noms est effacée). La formule ne désigne pas le clergé mais les notables laïcs et, en général, les membres les plus aisés des communautés chrétiennes, dont la grande majorité à cette époque ne dispose pas d'éducation littéraire[69]. D'ailleurs, la culture littéraire d'Onuphre lui-même est rudimentaire, comme le laissent percevoir ses nombreuses et sérieuses erreurs d'orthographe et de syntaxe. Parfois, on constate même son indifférence à la graphie correcte des textes stéréotypés qu'il conservait très certainement dans ses carnets de travail : l'épigramme sur l'icône de saint Nicolas de 1591 (n° II.2), ainsi que l'inscription sur le rouleau présenté par la Vierge de la *Déisis* sur l'épistyle de l'iconostase de Saint-Nicolas à Paftal (n° II.4a) sont à cet égard particulièrement révélatrices.

L'icône de la Vierge *Éléousa* de la collection du Musée historique national (n° II.35) constitue la seule œuvre connue d'Onuphre où il mentionne aussi le nom de son père, Auxence (*Auxentios*). Le même patronyme est partagé par un autre peintre d'icônes chypriote, Syméon Auxentis, et reste assez répandu à Chypre jusqu'à nos jours. La provenance de l'icône de l'iconostase de Saint-Nicolas de Saraqinishta permet de proposer une datation vers 1625. Il nous semble vraisemblable que la mention du patronyme est une sorte de commémoration au moment où l'artiste atteint la fin de sa carrière.

68. Voir l'inscription dans Popa, *Mbishkrime* (cité n. 10), n° 552, p. 231.

69. Sur cette question voir, à titre indicatif, A. Vakalopoulos, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, B1, *Τουρκοκρατία 1453-1669. Οἱ ἱστορικὲς βάσεις τῆς νεοελληνικῆς κοινωνίας καὶ οἰκονομίας*, Thessalonique 1964, p. 173, 220-229, 250-279. Voir également A. Skarveli-Nikolopoulou, *Μαθηματάρια των ελληνικών σχολείων κατά την τουρκοκρατία*, Athènes 1994, et C. Karanasios, Εκπαίδευση, dans *Ιστορία των Ελλήνων*. 10, *Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία (1453-1821)*, Athènes 2006, p. 446-465 (pour l'éducation grecque dans les pays sous domination ottomane jusqu'au milieu du XVIIe s.).



Fig. 7 – Carte de l'Albanie méridionale où sont signalés les principaux centres de l'activité artistique attestée d'Onuphre le Chypriote (carte : I. Vitaliotis)

Selon l'emplacement géographique des fresques et la provenance des icônes signées par Onuphre le Chypriote ou attribuées à celui-ci, on peut retracer son itinéraire artistique (fig. 7). Il apparaît pour la première fois à Berat, en 1591, avec deux œuvres signées et datées : les portes d'iconostase de l'église paroissiale Saint-Nicolas, dans le quartier de la Citadelle (*Kala*) (n° II.1) et une icône du saint patron de l'église avec des scènes de sa vie (n° II.2), probablement une icône de proskynèse. La qualité artistique de ces deux œuvres et la minutie qu'exigent les scènes biographiques de l'icône de saint Nicolas indiquent que leur auteur était déjà, à l'époque, un artiste accompli. D'ailleurs, c'est à lui sans doute que l'on confie aussi, la même année, le décor peint de l'église Saint-Nicolas (n° I.1), une œuvre qu'il ne signe pourtant pas. La « période de Berat » s'étend jusqu'en 1604 avec l'icône du Christ Pantocrator (n° II.7).

Entre 1604 et 1605, Onuphre le Chypriote semble quitter Berat dans des conditions inconnues afin de s'installer dans le sud de l'Albanie, à Gjirokastra (*Αργυρόκαστρον* [*Argyrokastron*]), siège du diocèse de Dryinoupolis, sous la juridiction du patriarche œcuménique. Il est difficile de savoir s'il réside dans la ville même ou dans un des nombreux villages orthodoxes, albanophones ou hellénophones, du voisinage, notamment dans les régions de Pogon (*Πωγώνι* [*Pogoni*]), de Lunxhëria et de Dropull (*Δρόπολη* [*Dropolë*]).

La « période de Gjirokastra » est non seulement la plus longue, mais aussi la plus riche de sa carrière, puisqu'elle comprend les deux tiers de ses peintures murales (I.2-3) et les trois quarts de ses peintures sur bois. Fort heureusement, l'icône du Christ Pantocrator du Musée historique national (n° II.14) conserve sa datation, le mois de septembre de l'an 1605, ce qui doit correspondre à la première année de l'installation d'Onuphre dans le sud de l'Albanie.

L'activité artistique d'Onuphre à Gjirokastra s'étend au moins jusqu'en 1625, année de l'exécution des peintures murales du narthex de l'église paroissiale Saint-Nicolas à Sharaqinishta (n° I.3), que nous lui attribuons. Bien que le peintre omette d'apposer sa signature dans l'inscription dédicatoire, la représentation plutôt inaccoutumée de son saint patron sur la paroi est, à côté de l'image du Christ, sert d'empreinte personnelle. Les fresques de 1622 de l'église de la Dormition de la Vierge (n° I.2), dans le village hellénophone de Vllahogoranxi, sont sa dernière œuvre signée et représentent finalement le seul ensemble de peintures murales où il appose sa signature. Dans ce dernier monument, Onuphre collabore, à parts égales semble-t-il, avec le peintre Alivizis Phokas (forme correcte : Alevizi[o]s Fokas), originaire de Céphalonie, île ionienne sous domination vénitienne[70]. Il y laisse aussi une œuvre importante de peinture sur bois (n°s II.19-26).

Les traces d'Onuphre se perdent après 1625 mais, compte tenu de son activité longue de pas moins de trente-cinq ans, il doit déjà être alors d'un âge avancé. Ceci expliquerait le fait que les fresques du naos et du sanctuaire de Saint-Nicolas de Saraqinishta (1630) soient confiées à deux peintres de l'« École » de Linotopi. En tout cas, il est tout à fait vraisemblable qu'entre 1625 et 1630, soit Onuphre n'exerce plus son métier, soit il est déjà mort.

Onuphre, fils d'Auxence, est le seul artiste originaire de Chypre connu dans les Balkans ottomans durant les XVIe et XVIIe siècles. On ne peut pas exclure la possibilité qu'il ait exercé son métier avant de s'installer à Berat, mais il a dû y arriver jeune, étant donné la durée de sa carrière sur le territoire albanais. La relation d'Onuphre avec la diaspora chypriote en Occident est une hypothèse plausible, au vu du séjour d'Onuphre « l'ancien » à Venise,

70. Les seules œuvres connues d'Alevizios Fokas, en dehors du décor de l'église de Vllahogoranxhi (qu'il exécuta en compagnie d'Onuphre le Chypriote), sont les fresques de deux églises du village voisin de Tranoshishta, celles de la Dormition de la Vierge (1613) et celles des Saints-Ménas-Victor-et-Vincent (1617). Le premier monument fut démoli à une date inconnue, en tout cas pas avant les années 1904-1909, quand l'archimandrite Sophronios Papakyriakou copia l'inscription de dédicace, voir Konstas, Βορειοηπειρωτικά (cité n. 13), p. 6. L'église paroissiale actuelle du même vocable fut érigée dans les années 1930. Quant à l'église à coupole des Saints-Ménas-Victor-et-Vincent (communément appelée *Shën Triadha*), *katholikon* d'un petit monastère, elle fut démolie vers la fin des années 1970, selon le témoignage oral d'habitants âgés du village. Il est fort possible que dans les archives de l'Institut des Monuments de Culture soient conservées quelques photographies de son décor peint. Sur Alevizios Phokas, voir aussi Chatzidakis et Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 1), p. 450.

considéré désormais comme certain[71], et du fait qu'Onuphre « le jeune » se situe dans la lignée artistique du *protopapas* de Néokastron. Il est bien connu, par ailleurs, qu'un nombre considérable de familles chypriotes s'établissent après la conquête ottomane de l'île, en 1571, à Venise et à Pula, en Istrie[72]. Tout récemment, Nassa Patapiou, chercheur au Centre de recherches scientifiques de Chypre, a découvert dans les archives notariales vénitiennes le cas fort intéressant d'un certain Onuphre (*Onofrio*), fils d'un *Papa Jannopulo da Nicosia* et exerçant autrefois le métier de peintre à Nicosie. D'après ce document inédit de 1582, Onuphre aurait été blessé durant le siège de Nicosie, en 1570, où il aurait perdu sa main ; ensuite, il aurait quitté clandestinement son île natale pour se rendre à Venise en 1582. De futures recherches dans les archives vénitiennes pourraient éclairer la question de l'identification possible d'Onuphre de Nicosie avec notre artiste et les rapports éventuels de ce dernier avec la Sérénissime[73].

Dans le cas où Onuphre le Chypriote aurait auparavant séjourné dans la région du nord de l'Adriatique, il aurait peut-être entrepris son voyage en Albanie à la recherche de travail, sans doute encouragé par des personnes entretenant des liens avec le *protopapas* Onuphre et son fils, Nicolas. À Berat, ce peintre « étranger » aurait collaboré, peut-être en tant qu'apprenti, avec Nicolas, mort peu avant la dernière décennie du XVIe siècle. Malheureusement, la seule œuvre datée (1578) de ce dernier est le décor peint de la Vierge des Blachernes (*Shën Mëria Vllaherna*), dans le quartier de la Citadelle (*Kala*) de Berat[74]. Parmi les affinités significatives entre Nicolas, fils d'Onuphre de Néokastron, et Onuphre le Chypriote, il est intéressant de noter que tous deux emploient dans les inscriptions l'ère dionysienne au lieu de l'ère byzantine pourtant d'usage chez les peintres post-byzantins dans l'Empire ottoman, tout au moins jusqu'à la troisième décennie du XVIIe siècle. À moins que cet « occidentalisme » ne puisse s'expliquer chez Onuphre par l'île de Chypre – dont il est originaire –, bastion vénitien jusque dans les années 1570.

71. Voir GOLOMBIAS, Η κτητορική επιγραφή (cité n. 1) et DRAKOPOULOU, Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας (cité n. 1), p. 145-146. Notons que l'hypothèse du séjour du *protopapas* Onuphre à Venise fut d'abord établie grâce à la lecture par G. Golombias de la partie endommagée de l'inscription de dédicace de l'église des Saints-Apôtres à Kastoria.

72. Voir *Ιστορία της Κύπρου. 5, Μεσαιωνικόν Βασίλειον – Ενετοκρατία*, éd. T. Papadopoulos, Nicosie 1996, p. 1225-1226 (C. Maltezou).

73. Pour un résumé de la communication, voir N. PATAPIOU, Νέα στοιχεία για τους ζωγράφους: Ιωάννη τον Κύπριο και Ονούφριο τον Κύπριο, dans *Τριακοστό Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο*, Athènes 2016, p. 89-90. Déjà dans un courriel reçu le 26 août 2015, Nassa Patapiou, que je tiens à remercier vivement, m'avait signalé sa découverte d'un document inédit mentionnant un certain *Onofrio depentor in detta città di Nicosia* ayant trouvé refuge à Venise.

74. Sur le peintre Nicolas, fils d'Onuphre de Néokastron, voir CHATZIDAKIS et DRAKOPOULOU, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 1), p. 235. L'inscription de l'église de la Vierge des Blachernes a été publiée par POPA, *Mbishkrime* (cité n. 10), n° 92, p. 86-87.

À la période ottomane et malgré la progression de l'islamisation, Berat, connu aussi sous son ancien nom slave de Belgrade (*Βελέγραδα* [*Vélégrada*]), continue à être le foyer d'une communauté orthodoxe importante, disposant d'un nombre considérable de lieux de culte[75]. De plus, la ville fut – et elle l'est encore jusqu'à nos jours – un siège de métropolite dépendant jusqu'en 1767 de l'archevêché autocéphale d'Ohrid[76]. La relation d'Onuphre le Chypriote avec l'atelier d'Onuphre de Néokastron, appelé souvent « École de Berat », est suggérée par le fait qu'Onuphre « le jeune » partage avec Onuphre « l'ancien » et le fils de ce dernier, Nicolas, non seulement le même centre d'activité, mais aussi les mêmes modèles d'icônes et les mêmes affinités stylistiques. Pour ne citer qu'un exemple, rappelons les similitudes frappantes, jusqu'aux détails des motifs décoratifs, des compositions de l'épistyle du musée Onufri à Berat, attribuée à Onuphre de Néokastron[77], et de l'épistyle n° II.4 de notre catalogue, signée par Onuphre le Chypriote, ou de l'épistyle II.9, qui lui est également attribuée.

La longue durée de l'activité artistique d'Onuphre le Chypriote, attestée par les inscriptions (1590-1625), n'est pas habituelle pour un peintre post-byzantin, mais elle n'est pas rare : évoquons à cet égard Georges Klontzas, actif entre 1564 et la première décennie du XVIIe siècle, et le cas exceptionnel d'Emmanuel Tzanes, déjà peintre accompli en 1636 qui continue à travailler au moins jusqu'à 1683[78].

75. Concernant la communauté orthodoxe de Berat et de sa région, voir l'étude du métropolite de Velegrada, Anthimos ALEXOUDIS, *Σύντομος ἱστορικὴ περιγραφὴ τῆς ἱερᾶς μητροπόλεως Βελεγράδων καὶ τῆς ὑπὸ τὴν πνευματικὴν αὐτῆς δικαιοδοσίαν ὑπαγομένης χώρας*, Corfou 1868 (disponible aussi sur le site : http://anemi.lib.uoc.gr/). Sur la situation des populations orthodoxes en Albanie ottomane entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, voir en général K. GARITSIS, *Ο Νεκτάριος Τέρπος και το έργο του. Εισαγωγή – Σχόλια – Κριτική έκδοση του έργου του «Πίστις»*, Thèra 2002, p. 75-121, avec la bibliographie antérieure sur le sujet ; voir aussi J. PELUSHI, Kriptokrishterimi në Shqipëri, dans *2000 Vjet Art dhe Kulturë* (cité n. 54), p. 73-85.

76. Sur l'archevêché d'Ohrid, voir H. GELZER, *Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902 (réédition, Aalen 1980) ; G. PRINZING, Die autokephale byzantinische Kirchenprovinz Bulgarien/Ohrid. Wie unabhängig waren ihren Erzbischöfe?, dans *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Plenary Papers*, Sofia 2011, t. 1, p. 389-413 ; A. DELIKARI, *Η αρχιεπισκοπή Αχριδών κατά τον Μεσαίωνα. Ο ρόλος της ως ενωτικού παράγοντα στην πολιτική και εκκλησιαστική ιστορία των Σλάβων των Βαλκανίων και του Βυζαντίου*, Thessalonique 2014 ; DRAKOPOULOU, Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας (cité n. 1).

77. Voir *Trésors d'art albanais* (cité n. 4), n° 21, p. 7 ; *Ikonen aus Albanien* (cité n. 1), n° 10, p. 48-49 ; *Santi sull'Adriatico* (cité n. 4), p. 60-61.

78. CHATZIDAKIS et DRAKOPOULOU, *Έλληνες ζωγράφοι* (cité n. 1), p. 408-423 ; sur le peintre Emmanuel Tzanes, voir aussi I. LEONTAKIANAKOU, *L'œuvre peinte d'Emmanuel Tzanes (ca 1610-1690) : contribution à l'étude de l'École crétoise*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2000.

Son origine chypriote, son exercice loin de son pays, ses quarante années d'activité en Albanie, le volume considérable de ses créations artistiques et sa qualité de dernier héritier de l'atelier d'Onuphre de Néokastron font d'Onuphre le Chypriote un cas singulier au sein de la peinture post-byzantine. Sa personnalité artistique s'affirme même dans ses maladresses flagrantes. En effet, contrairement à son homonyme et célèbre *protopapas*, représentant d'une expression artistique que l'on pourrait à juste titre qualifier de « savante », le peintre chypriote n'arrive pas à dépasser le niveau d'une peinture artisanale malgré son ambition. En tout état de cause, l'étude approfondie de son œuvre permettra de lui assigner la place qu'il mérite et contribuera à faire mieux comprendre la période charnière de la peinture post-byzantine dans les Balkans ottomans vers 1600.

DÉCOUVERTES ÉPIGRAPHIQUES DANS LA VALLÉE DE PERISTREMMA EN CAPPADOCE*

Maria Xenaki

Au sud des ruines de l'église construite de Karagedik[1], le long de la falaise qui surplombe le monument, sont conservés des espaces funéraires comprenant des tombes creusées dans le sol et des sépulcres surmontés d'*arcosolia* visibles sur les parois extérieures du rocher. Dans la partie sud-ouest de cette falaise, à une profondeur de plus de trois mètres du niveau actuel, se trouve un édifice rupestre, inconnu auparavant[2]. Son accès, difficile à repérer, est obstrué par des blocs de rocher éboulés et de la terre accumulée au fil du temps. La descente, périlleuse, se fait par un trou étroit à l'ouest, ouvert sans doute récemment. L'importance du monument tient principalement au fait qu'il conserve des inscriptions peintes et, en particulier, une inscription gnomique d'un grand intérêt pour l'épigraphie funéraire, sans équivalent jusqu'à présent en Cappadoce et ailleurs. Cette étude se concentre sur l'édition de ces inscriptions, la description du monument et de son décor n'étant qu'esquissée.

Description du monument

L'ensemble présente deux nefs de dimensions inégales pourvues d'absides. De la nef nord, de grandes dimensions, il ne subsiste actuellement que la partie orientale voûtée en berceau et prolongée par une abside large et profonde. Trois niches sont creusées au centre de la paroi absidale[3]. Dans le mur sud de la nef, près de l'abside, s'ouvre une petite chapelle à

* Je remercie vivement Denis Feissel, Andreas Rhoby et Agamemnon Tselikas pour leurs remarques et leurs conseils.

** Toutes les illustrations sont de l'auteure.

1. Pour la localisation de Karagedik Kilisesi, voir F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB 2), Vienne 1981, p. 255.

2. J'ai repéré ce monument à partir de la photographie d'une croix qui figure dans une ancienne brochure d'information sur la vallée d'Ihlara. Cette image jusque-là inconnue des études cappadociennes m'a suggéré que le monument devait être déjà familier aux habitants de Belisırma, ainsi qu'aux gardiens du site historique qui m'ont indiqué avec précision son emplacement.

3. Les chancels bas sont en partie brisés, le banc qui longe la paroi est en grande partie enfoui et l'autel n'est plus visible. L'arc absidal prend appui sur des pilastres couronnés par une moulure sommaire.

vocation funéraire voûtée en berceau qui se termine par une abside relativement profonde[4]. Le creusement de cette chapelle, qui coupe en partie le versant sud de la voûte, me paraît postérieur à celui de la nef nord. Dans le mur sud de la chapelle est creusé un *arcosolium* abritant trois tombes d'axe ouest-est (aujourd'hui pillées). La tombe au nord est surmontée à l'ouest d'une petite niche, destinée sans doute à abriter une lampe. L'enduit blanc s'arrête juste avant la troisième tombe, ce qui permet de déduire que celle-ci a été creusée à une époque postérieure, lors de l'agrandissement en profondeur de l'*arcosolium*. D'autres tombes, en partie visibles aujourd'hui, sont creusées dans la paroi ouest et dans le sol de la chapelle[5].

Décor peint de l'église nord

Seul l'espace du sanctuaire est couvert d'un enduit blanc, sur lequel on distingue deux couches de peintures. La première couche comprend des croix, des arbustes schématiques et des rinceaux de vigne peuplés d'oiseaux, exécutés au simple trait rouge. Ce type de décor, dont on connaît des exemples similaires dans des espaces réservés aux inhumations, suggère que la vocation de l'église était funéraire[6].

Dans les trois niches de l'abside sont peintes trois croix latines cantonnées d'inscriptions (fig. 1a-c). Les croix, munies d'une hampe, ont les bras droits aux extrémités rectilignes dotés de traits obliques aux angles. Leurs bras sont ornés d'une ligne de losanges pointés. La croix de la niche centrale, en partie visible sous la couche postérieure, est surmontée d'un arc simple sous lequel, dans l'axe du montant, est peint un arbuste schématique qu'on retrouve plus bas dans le quadrant inférieur droit. Trois croix de Malte enfermées dans des médaillons sont peintes sous les niches de l'abside.

Les croix conservées sur le chancel et sur le pilastre sud de l'église sont de la même typologie que les croix des niches. Celles du chancel et de la face antérieure du pilastre sont peintes parmi les branches d'une vigne grimpante chargée de vrilles et de grappes de raisin, picorées par des oiseaux. La croix de la face interne du pilastre (fig. 2) présente sous les bras horizontaux deux *pendulia* qui se terminent par la lettre alpha. Sous le montant de la croix est peint un *labarum* surmonté d'un christogramme, signe victorieux, associé souvent aux tombes à l'époque protobyzantine.

Dans la nef, la séparation entre la voûte en berceau et les parois se fait par l'intermédiaire d'une moulure, conservée en partie dans l'angle nord-est.

4. Les chancels sont bas (celui au sud est brisé), l'autel est accolé à la paroi absidale et surmonté d'une petite niche.

5. L'accumulation de la terre dans l'espace de la nef de la chapelle ne permet pas de savoir si d'autres tombes étaient creusées dans le sol.

6. On trouve un décor similaire sur la voûte de la salle funéraire aménagée sous Elmalı Kilise à Göreme dont la datation haute est probable (N. Thierry, Découvertes à la nécropole de Göreme [Cappadoce], *CRAI* 1984, p. 687-690), dans le porche de la chapelle n° 2 de Güllü Dere (croix, arbustes et oiseaux peints directement sur le rocher) et dans une salle funéraire inédite à l'est de l'église Saint-Georges à Belisırma (croix et épitaphe).

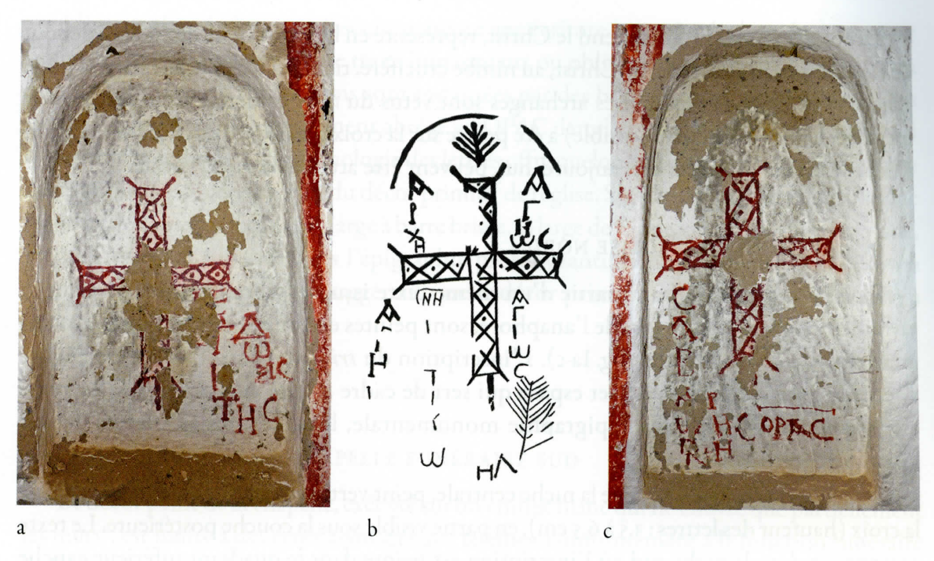


Fig. 1a-c – Croix et *trisagion*, abside, niches nord, centrale et sud, église nord, église près de Karagedik Kilisesi



Fig. 2 – Croix, abside, pilastre sud, église nord, église près de Karagedik Kilisesi

La deuxième couche comprend le Christ, représenté en buste, et deux archanges debout de face peints dans l'abside. Le Christ, au nimbe crucifère, tient un *codex* fermé dans la main gauche et bénit de la dextre. Les archanges sont vêtus du *loros* et tiennent un *labarum* et un globe. Une croix (à peine visible) a été peinte sur la croix antérieure de la niche centrale. Ces peintures, mal conservées aujourd'hui, peuvent être attribuées au XIe siècle.

Inscriptions de l'église nord

Trois inscriptions faisant partie d'un même texte issu de la liturgie eucharistique, à savoir le *trisagion*, chanté lors de l'anaphore, sont peintes en rouge dans les quadrants des croix des niches de l'abside (fig. 1a-c). L'inscription du *trisagion* dans l'abside de l'église s'accorde avec la fonction de cet espace qui sert de cadre au rite eucharistique[7]. Le texte est largement diffusé dans l'épigraphie monumentale, les croix, les amulettes depuis l'Antiquité tardive[8].

Le début du *trisagion* occupe la niche centrale, peint verticalement dans les quadrants de la croix (hauteur des lettres : 3,5 à 6,5 cm), en partie visible sous la couche postérieure. Le texte se poursuit dans la niche sud où l'inscription est peinte dans le quadrant inférieur gauche de la croix (hauteur des lettres : 4 à 7 cm) et se termine dans la niche nord avec l'inscription peinte dans le quadrant inférieur droit de la croix (hauteur des lettres : 4 à 7 cm).

> Ἀρχὴ ẸNH[..]Ṭ[..]Ω[..]ΗΛ Ἅγηως, Ἅγηω̣[ς], Ἅγιως, Cαβαώ, πλήρης (ὁ) ο(ὐ)ρα(νὸ)ς κὲ ἡ γῆ τῆς δώξις.
>
> *Début (de l'épinikios ?) ... Saint, saint, saint (Seigneur) Sabaoth, le ciel et la terre sont emplis de (ta) gloire.*

7. Il s'agit du *trisagion* (Is 6, 3) sous sa forme primitive qui apparaît déjà dans *Les constitutions apostoliques*. 3, livres VII et VIII, éd. et trad. M. Metzger (SC 336), Paris 1987, livre VII, 35, l. 18-20, livre VIII, 12, l. 187-189 ; *Liturgies Eastern and Western*. 1, *Eastern Liturgies*, éd. F. E. Brightman, Oxford 1896, p. 323 (liturgie de saint Basile). On connaît en Cappadoce des exemples médiévaux de ce texte dans l'abside : C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 99 (Tokalı 2, Göreme, abside nord), p. 180 (Saints-Apôtres, Sinasos).

8. Voir à ce propos G. Kiourtzian, *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes des Cyclades. De la fin du IIIe au VIIe siècle après J.-C.*, Paris 2000, n° 11, et G. Lefebvre, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Égypte*, Le Caire 1907, p. XXX et nos 69, 354. En Cappadoce, il est conservé dans la salle funéraire sous Elmalı Kilise (*supra* n. 6). Pour les amulettes, voir J. Spier, Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition, *JWCI* 56, 1993, p. 27, 30, 61, 62, nos 4-5, 12, 34, 37 ; *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, éd. L. Wamser, Munich 2004, p. 316-318, nos 586, 588 ; B. Pitarakis, Magie, santé, piété privée : les vertus du motif du lion sur les amulettes paléobyzantines, dans *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. V. Dasen et J.-M. Spieser, Florence 2014, p. 371-396, ici p. 388-389. Pour les croix médiévales, voir B. Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006, p. 65.

L'inscription, écrite en majuscule, présente une écriture peu soignée dont des lettres sont pourvues occasionnellement de traits horizontaux ou obliques attachés aux hastes. Il n'y a aucune ligature. Les abréviations sont indiquées par des barres horizontales au-dessus des lettres : οὐρανός, inhabituellement abrégé en OPAC dans la niche sud ; ẸNH (ἐπινικίου ?) dans la niche centrale. La morphologie des lettres offre quelques éléments de datation de cette inscription et, par conséquent, du décor primitif de l'église. Signalons comme caractéristique la forme de certaines lettres : A large à barre brisée, Ω large de forme lunaire, et surtout E carré, forme largement diffusée dans l'épigraphie protobyzantine. Ces éléments et le *labarum* surmonté du christogramme suggèrent que le décor primitif de l'église peut remonter à l'époque protobyzantine.

Décor peint de la chapelle funéraire sud

Le décor peint de la chapelle, exécuté sur un enduit blanc qui ne couvre que partiellement les murs[9], est limité à des croix associées aux tombes, conformément à la fonction funéraire de l'espace.

Une croix latine, aux bras évasés avec des appendices triangulaires et munie d'une hampe, est peinte en noir sur le côté sud de la paroi est, près de l'*arcosolium*. Des éléments fusiformes, peints au trait noir, accostent les bras de la croix, ceux dans les quadrants formant une sorte de quatre-feuilles.

Deux croix latines pommées aux bras évasés avec des extrémités concaves surmontent, à l'est et à l'ouest, la première tombe de l'*arcosolium*. Elles sont peintes en brun clair au trait rouge brique et noir. La surface de la croix conservée à l'est est ornée de croisillons noirs où s'inscrivent quatre disques disposés sur les points cardinaux, de couleur rouge brique (fig. 3). La croix à l'ouest, en partie grattée, était probablement ornée d'éléments circulaires. Les deux croix sont cantonnées de rosaces et de l'abréviation des mots Ἰ(ησοῦ)C Χ(ριστό)C. Deux autres croix latines, d'une facture simple et hâtive, sont peintes plus loin, surmontant la deuxième tombe. Elles sont dessinées au trait noir et munies d'une hampe. La croix peinte à l'ouest est cantonnée de l'acclamation victorieuse Ἰ(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C νηκᾷ, en lettres noires, formule associée souvent en Cappadoce – et ailleurs – aux tombes[10].

9. Il couvre en partie la paroi est, la face antérieure du pilastre nord-est et l'intrados de l'arc nord-est ainsi que la voûte de l'*arcosolium*.

10. À Eğri Taş Kilisesi (inscriptions inédites dans la salle funéraire sous-jacente de l'église et dans la chambre funéraire nord) et probablement dans la chapelle funéraire n° 4 de Balkan Dere (*arcosolium* dans la paroi sud) ; dans une chapelle funéraire près de l'église de Nicéphore Phocas à Çavuşin ; dans l'ermitage de Saint-Syméon à Zelve, voir G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, ici t. I.2, 1932, n° 108, p. 574 ; à Yazılı Kilise à Selime,





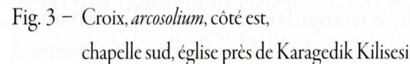


Fig. 3 – Croix, *arcosolium*, côté est, chapelle sud, église près de Karagedik Kilisesi

Fig. 4 – Croix et épitaphe de Constantin, pilastre nord-est, chapelle sud, église près de Karagedik Kilisesi

Sur la face antérieure du pilastre nord-est, près de l'abside, est représentée une croix latine à double traverse, aux bras évasés avec des extrémités légèrement concaves, peinte en rouge brique au trait noir à contour double le long des bras (fig. 4). La croix, projetée sur un fond jaune ocre et enfermée dans un cadre rouge brique au trait noir, était cantonnée en haut de deux rosaces. Le choix d'une croix à double traverse, croix dite patriarcale, qui évoque la Vraie Croix et donc la Crucifixion, met l'accent sur la force salvatrice de la croix qui anéantit toute force maléfique.

voir N. Thierry, Études cappadociennes. Région du Hasan Dağı. Compléments pour 1974, *CahArch* 24, 1975, p. 183-190, ici p. 186. Pour la formule sur les sarcophages et les dalles funéraires en Grèce, voir T. Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athènes 1988, n[os] 17, 45A-B, 46B, 51A, 88, p. 115 ; *Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium. Everyday Life in Byzantium*, cat. exp., éd. D. Papanikola-Bakirtzi, Athènes 2002, n° 744 (X[e]-XI[e] s.), notice par C. B. Kritzas. Pour la formule et son utilisation, voir C. Walter, IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross, *REB* 55, 1997, p. 193-220 (repris dans Id., *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint with Associated Studies*, Leyde 2006, p. 139-166) ; Pitarakis, *Les croix-reliquaires* (cité n. 8), p. 105 ; A. Rhoby, Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display, *Art-Hist – Papers, Issue 1*, publié en ligne le 14 juin 2013 (http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72).

Inscriptions de la chapelle funéraire sud

Deux inscriptions de caractère funéraire sont peintes, l'une surmontant l'autre, sur la face antérieure du pilastre nord et sur l'intrados de l'arc de l'entrée de la chapelle. Compte tenu de la paléographie, je considère les deux textes comme contemporains, réalisés pour la même personne et associés à une tombe creusée à proximité, selon toute probabilité à la tombe nord de l'*arcosolium* ouvert dans la paroi sud de la chapelle ; l'écriture de l'inscription Ἰ(ησοῦ)C X(ριστό)C, associée aux croix surmontant cette tombe, est en effet identique à celle des deux épitaphes.

A. *Épitaphe de Constantin (IX[e]-X[e] siècle)* (fig. 5)

Dans les quadrants inférieurs de la croix à double traverse, décrite ci-dessus, est peinte une épitaphe commémorant le décès d'un certain Constantin, surmontée de l'inscription Ἰ(ησοῦ)C X(ριστό)C, peinte dans les quadrants supérieurs. L'épitaphe de cinq lignes est en lettres majuscules, rendues en noir (ht. : 48 cm ; lg. : 62 cm ; lettres : 6 à 9,5 cm). Le texte, divisé en deux parties, débute dans le quadrant gauche et continue dans le quadrant droit. L'écriture est soignée, les lettres allongées et quelque peu compressées sont pourvues, d'une manière générale, de traits obliques et horizontaux attachés aux hastes. Notons le ductus de la lettre Φ dont la taille est manifestement plus grande que celle des autres lettres, caractéristique aussi de l'inscription sus-jacente. Ligatures : OY, sauf pour ΘY ; TH à la ligne 5 (quadrant gauche) ; MH à la ligne 1 (quadrant droit). Abréviations : outre les *nomina sacra*, K avec trait en s barrant la haste inférieure de la lettre à la ligne 1, et MH avec suscription de la lettre finale à la ligne 2 (quadrant droit) ; dans le nom du défunt, les lettres Ω et T sont surmontées d'un trait horizontal ou oblique au lieu sans doute de N[11] ; barres horizontales d'abréviation au-dessus des *nomina sacra* et du quantième du mois.

11. Ce trait au lieu de N final apparaît déjà dans les inscriptions protobyzantines : voir D. Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du III[e] au VI[e] siècle* (BCH Supplément 8), Athènes 1983, n° 268 et G. Dagron et D. Feissel, *Inscriptions de Cilicie*, Paris 1987, n° 34. On le retrouve au lieu de N final dans quelques inscriptions médiévales du Parthénon : A. Orlandos et L. Vranoussis, *Τὰ χαράγματα τοῦ Παρθενῶνος*, Athènes 1973, n[os] 95, 98, 146 ; son utilisation au lieu de N non final semble insolite, bien qu'il existe un exemple au Parthénon (documentation personnelle).



Fig. 5 – Épitaphe de Constantin, pilastre nord-est, chapelle sud, église près de Karagedik Kilisesi

Ὑπὲρ ἀνα-	κ(ε)κύμητε
παύσεως	δὲ μη(νὶ) Φευ-
τοῦ δούλου	ρουαρίῳ ϛ´·
τοῦ Θ(εο)ῦ Κω(ν)-	ὁ Κ(ύριο)ς ἀνα-
στα(ν)τήνου·	π̣α̣ύσ̣η̣.

Pour le repos du serviteur de Dieu Constantin ; il s'est endormi le 6 février ; que le Seigneur lui accorde le repos.

Le texte commence par une formule pour le repos du défunt et livre son nom (Constantin), la date de décès (le 6 février), sans cependant préciser l'année, fait courant dans les inscriptions funéraires en Cappadoce médiévale[12]. Il s'achève par une prière de demande de repos adressée au Seigneur. L'origine de la formule initiale, ainsi que de celle de la prière finale, est à chercher

12. Les plus anciennes inscriptions de caractère funéraire mentionnant la date du décès sont les graffites des XIe-XIIe siècles, conservés à Saint-Eustathe et dans la chapelle n° 17 à Göreme, voir JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 10), t. I.1, 1925, p. 167, n° 4, et t. I.2, 1932, p. 490-491, n°s 73-77.

sans doute dans les rites funéraires[13]. Diverses inscriptions protobyzantines de caractère votif comportent une formule plus élaborée de commémoration, souvent sous la forme Ὑπὲρ μνήμης καὶ ἀναπαύσεως, suivie des noms des personnes décédées[14]. Quant à la prière finale, elle a aussi des antécédents dans les épitaphes protobyzantines[15].

La formule du début, Ὑπὲρ ἀναπαύσεως, qui n'est pas très courante en Cappadoce, au moins d'après le matériel épigraphique connu à ce jour, jouit d'une certaine popularité dans les espaces funéraires de la vallée d'Ihlara. Elle est attestée dans une inscription, aujourd'hui perdue, mentionnant une certaine Irène, peinte sur la paroi nord du porche de Yılanlı Kilise (IXe-Xe siècle), et dans une autre qui accompagne la représentation du prêtre Jean, située au-dessus de sa tombe dans le narthex d'Alçak Kaya Kilisesi (X^{e}-XIe siècle)[16]. Elle apparaît dans deux autres inscriptions inédites, attribuables aux IXe-Xe siècles, mentionnant des femmes : dans la chambre funéraire de Pürenli Seki Kilisesi, le texte est peint dans les quadrants supérieurs d'une croix qui surmonte la tombe d'une certaine Anne ; dans la salle funéraire sous-jacente de l'église d'Eğri Taş Kilisesi, il est peint sur la paroi orientale, au-dessus de la représentation, très fragmentaire, de la défunte, nommée selon toute probabilité Maria[17].

13. Voir *L'eucologio Barberini gr. 336*, éd. S. Parenti et E. Velkovska, Rome 1995, n°s 264-270, 287 et E. VELKOVSKA, Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources, *DOP* 55, 2001, p. 21-51.

14. Voir I. ŠEVČENKO, The Sion Treasure: The Evidence of the Inscriptions, dans *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*, éd. S. A. Boyd et M. Mundell Mango, Washington DC 1992, p. 39-56, pour la formule p. 41. P.-L. GATIER, *Inscriptions de la Jordanie. 2, Région centrale : Amman, Hesban, Madaba, Main, Dhiban* (Inscriptions grecques et latines de la Syrie 21), Paris 1986, n°s 96-97, 102, 161.

15. T. B. MITFORD, The Inscriptions of Satala (Armenia Minor), *ZPE* 115, 1997, n°s 53-54 et corrections par D. FEISSEL, Bulletin épigraphique, *REG* 111, 1998, n° 660 (repris dans D. FEISSEL, *Chroniques d'épigraphie byzantine 1987-2004*, Paris 2006, n° 470). Dans l'épigraphie protobyzantine la demande, placée d'habitude au début des épitaphes et inspirée sans doute du rite funéraire, est formulée le plus souvent à l'impératif (nombreux exemples).

16. Yılanlı Kilise, voir H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, p. 273 ; N. THIERRY, Aux limites du sacré et du magique. Un programme d'entrée d'une église en Cappadoce, *Res Orientales* 12, 1999, p. 233-247, ici p. 233, sch. 1. Pour la datation de Yılanlı Kilise, voir JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines* (cité n. 7), p. 310. Alçak Kaya Kilisesi/église du prêtre Jean, voir N. THIERRY, Vision d'Eustathe. Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine, dans *ΑΡΜΟΣ. Τιμητικός τόμος στον Ν. Κ. Μουτσόπουλο*, Thessalonique 1991, t. 3, p. 1845-1860, ici p. 1846-1848. Signalons aussi une inscription du XIe siècle, peinte près de la tombe d'une certaine Anne, moniale, dans une chambre funéraire située au sud-ouest des salles funéraires d'Eğri Taş Kilisesi, voir J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Nouvelles notes cappadociennes, *Byz.* 33, 1963, p. 121-183, ici p. 168, reprise dans U. WEISSBROD, *„Hier liegt der Knecht Gottes…". Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert), unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens*, Wiesbaden 2003, p. 224-225, n° 24.

17. Les deux inscriptions accompagnent des images contemporaines du décor peint des églises. Pour la datation de Pürenli Seki Kilisesi et d'Eğri Taş Kilisesi, voir JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines* (cité n. 7), p. 302, 305. La représentation de la défunte à Eğri Taş Kilisesi n'a pas été reconnue par M. et N. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı*, Paris 1963, p. 67, qui y voient une croix (identification reprise par WEISSBROD, *Hier liegt* [cité n. 16], p. 36).

À ma connaissance, la formule finale de l'inscription, ὁ Κ(ύριο)ς ἀναπαύσῃ, demande de repos pour le défunt, ne connaît pas de parallèle en Cappadoce[18].

B. Inscription gnomique (IXe-Xe siècle) (fig. 6)

L'inscription de dix lignes, en lettres majuscules, est peinte en noir sur fond blanc (ht. 62 cm ; lg. 92 cm ; lettres 4,5 à 8,5 cm). Les lignes sont guidées par une réglure jaune et l'ensemble (à l'exception de la dernière ligne) est entouré d'un cadre jaune également. L'écriture soignée a recours à des lettres allongées bien distinctes les unes des autres, pourvues d'une manière générale de traits obliques, verticaux et horizontaux attachés aux hastes, et évoque l'écriture des inscriptions lapidaires des IXe-Xe siècles[19]. Notons comme caractéristiques : la forme de la lettre A avec barre médiane brisée qui n'est pas reprise dans l'inscription sous-jacente ; la lettre B (l. 7) dont la panse inférieure est nettement plus importante que celle du dessus, et dont la haste horizontale dépasse légèrement l'extrémité droite de la lettre – l'inégalité des panses, attestée dans l'épigraphie depuis l'époque protobyzantine (comme d'ailleurs la longueur de la haste horizontale) et qui s'accentue de plus en plus au cours des VIIIe-IXe siècles, est manifeste également dans l'épigraphie cappadocienne des IXe-Xe siècles ; la forme de la lettre Φ dont la haste verticale dépasse souvent la réglure ; la forme compressée des lettres E, C, Θ, O, Ω et de la ligature OY qu'on retrouve dans les inscriptions de la région attribuées aux IXe-Xe siècles. Les ligatures sont absentes à l'exception de la ligature OY, appliquée partout sauf à la ligne 6 (TOYTOY). Abréviations : XC (avec barre horizontale), à la ligne 1. Signes de ponctuation (un ou deux points) visibles aux lignes 2, 3, 7, 8, 9. Apostrophe après EΦ, à la ligne 3. Croisette après XC NHKA et à la fin du texte.

18. On trouve un exemple de notre formule dans une épitaphe lapidaire d'Antioche, datée de 1042 : L. JALABERT et R. MOUTERDE, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*. 3. 1, *Région de l'Amanus. Antioche*, Paris 1950, p. 463, n° 814 ; voir aussi V. BEŠEVLIEV, *Spätgriechische und spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*, Berlin 1964, n° 60 (texte très fragmentaire, X^e-XIe s.). La formule proche Κ(ύρι)ε, μακάρισε κὲ ἀνάπαψε τὶν δούλιν σου Σοφίαν apparaît dans une inscription funéraire peinte du XIe siècle dans la nécropole de Göreme : THIERRY, Nécropole (cité n. 6), p. 683-684.

19. Comme celles de la Théotokos de Skripou (873/874) à Orchoménos : N. OIKONOMIDÈS, Pour une nouvelle lecture des inscriptions de Skripou en Béotie, *TM* 12, 1994, p. 479-493 (repris dans ID., *Social and Economic Life in Byzantium*, Aldershot 2004, n° XXVII). Pour celles de Fenari Isa Camii (907) à Constantinople, du drongaire Stéphanos (909/910) au Musée d'Antalya, voir C. MANGO, Byzantine Epigraphy (4th to 10th Centuries), dans *Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio Internazionale*, éd. D. Harlfinger et G. Prato, Alessandria 1991, p. 246, pl. 25, 26. J'ajouterais ici un certain nombre d'inscriptions datées du Parthénon médiéval (dossier photographique personnel inédit en cours d'étude en vue d'un *Recueil des inscriptions grecques médiévales de l'Attique*).

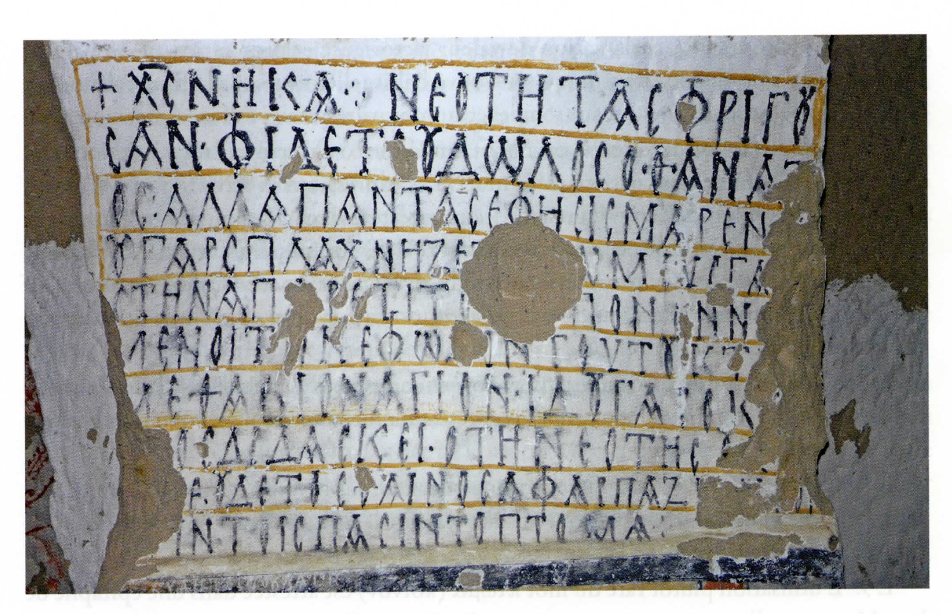


Fig. 6 – Inscription gnomique, pilastre nord-est, chapelle sud, église près de Karagedik Kilisesi

✚ Χ(ριστὸ)ς νηκᾷ. Νεότητα σφριγοῦ-
σαν φίδετε̣ οὐδῶλος ὁ θάνατ-
ος, ἀλλὰ πάντας ἐφ'ἤσις μαρέν[ει],
οὐ γὰρ σπλαχνήζετ̣[ε], [ν]ω̣μεὺς γά[ρ ἐ]-
στην ἀπα̣ρετίτο[ν] πόνο̣ν, ν[οού]-
μενοι τὴν ἔφωδ̣ον τούτου, κτ[ώ]-
μεθα βίον ἅγιον, ἰδοὺ γὰρ ὁ κε̣-
[ρ]ὸς διδάσκει, ὅτη νεότης οὐ [...]
[..]Ε, οὐδὲ τὸ σθαῖνος ἀφαρπάζῃ [..]Ο̣Ι
[.]Ι̣Ν τοῖς πᾶσιν τὸ πτῶμα.

Le Christ vainc ! La mort n'épargne nullement le jeune âge vigoureux, mais elle fane tous d'une manière égale. Car elle n'est pas miséricordieuse, elle distribue en effet des douleurs inévitables. Prenant conscience de son approche, acquérons la vie sainte ! Car ce que le temps enseigne, c'est que le jeune âge ne ..., et que la vigueur n'arrache pas ..., pour tous le cadavre.

L. 1. Χ(ριστὸ)ς νικᾷ, acclamation de valeur victorieuse et protectrice-apotropaïque, évoquant la vision de Constantin, qu'on trouve habituellement sous la forme Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς νικᾷ, associée souvent aux tombes et aux obituaires, et aux textes commémoratifs[20].

L. 1-4. Νεότητα σφριγοῦσαν φείδεται οὐδόλως ὁ θάνατος, introduit, au sujet de l'épitaphe, la force destructrice de la mort. Les expressions ὁ θάνατος οὐ νεότητος φείδεται (l. 1-3) et οὐ σπλαγχνίζεται (l. 4) sont attestées dans un sermon attribué à Jean Chrysostome[21]. Le verbe μαραίνει (l. 3) est attesté dans les épitaphes versifiées et dans le rite funéraire[22]. Notons la syntaxe fautive du verbe φείδομαι avec accusatif au lieu de génitif (νεότητα σφριγοῦσαν), l'aspiration de l'adjectif ἵσος qui est rare et la chute de la lettre γ dans σπλαγχνίζεται[23].

L. 4-5. Νομεὺς γάρ ἐστιν ἀπαραιτήτων πόνων, correspond à un dodécasyllabe. La césure est correcte (l. 5-7), la prosodie n'est pas respectée. La formule νομὴ θανάτου est attestée dans l'hymnographie[24].

L. 8-9. La phrase ὅτι νεότης οὐ se termine peut-être par le verbe δύναται. Complétant cette hypothèse, on pourrait suggérer ensuite l'infinitif ἀφαρπάζειν : ni la jeunesse ni la vigueur ne peuvent arracher à la mort.

L. 9. L'utilisation plutôt rare du mot πτῶμα (κοινόν) est attestée dans une épitaphe de Jean Mavropous[25].

L'inscription ne livre aucune information concrète sur la personne décédée, elle exprime en revanche une vérité indéniable adressée à tous. Elle commence et s'achève par le même énoncé, empreint de pessimisme : la mort qui n'épargne point le jeune âge malgré sa vigueur[26],

20. Pour les tombes, voir *supra* n. 10. Pour les obituaires et les textes commémoratifs, voir ORLANDOS et VRANOUSSIS, *Τὰ χαράγματα* (cité n. 11), n[os] 82, 98, 211.

21. Jean Chrysostome, Περὶ ὑπομονῆς, καὶ τοῦ μὴ πικρῶς κλαίειν τοὺς τελευτῶντας [Sp.], PG 60, col. 724, l. 44-46.

22. Voir I. ŠEVČENKO, Poems on the Deaths of Leo VI and Constantine VII in the Madrid Manuscript of Scylitzes, *DOP* 23-24, 1969-1970, IV (pour Constantin VII) l. 21 (οἴμοι, πῶς νῦν μαραίνεσθε στυγνότητι τοῦ τάφου) ; A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Stein. Nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2* (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 3), Vienne 2014, n[os] GR45 (XIV[e] s.), GR95 (1211). Dans la souscription du manuscrit Vat. Barb. gr. 455 (1276), fol. 145r : Τάφο(ς) μαρεν(ει) καὶ συνκαλυπτ(ει) λῆθο(ς), voir A. TURYN, *Codices Graeci Vaticani saeculis XIII et XIV Scripti Annorumque Notis Instructi*, Cité du Vatican 1964, p. 53, pl. 168a. Sur le rite funéraire, voir VELKOVSKA, Funeral Rites (cité n. 13), p. 47, 48.

23. Pour ce dernier phénomène, voir RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Stein* (cité n. 22), p. 93.

24. H. FOLLIERI, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*, Cité du Vatican 1961, t. 2, p. 515, 516.

25. *Joannis Euchaitorum Metropolitae quae in codice Vaticano Graeco 676 supersunt*, éd. P. de Lagarde, Göttingen 1882, n° 40, l. 3.

26. Les verbes, en particulier μαραίνω et ἀφαρπάζω, utilisés dans notre texte, ont une longue histoire dans les épigrammes funéraires : voir par exemple *Anthologia Graeca, Buch VII-VIII*, éd. H. Beckby, Munich 1965^2, livre VII, épigrammes n[os] 308, 384, 389, 476, 568, 574, 601, 603, 671 ; R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1942, p. 147, 149, 150, 195, 302, 316.

ce qui laisse entendre que le défunt est mort prématurément. Introduire et conclure par une même juxtaposition et mettre en parallèle des vérités intemporelles et didactiques tout au long du texte sont des procédés empruntés à la poésie. La source de cette inscription est manifestement à chercher dans des poèmes funéraires rédigés en dodécasyllabes dont elle garde le souvenir du rythme (utilisation d'un dodécasyllabe aux lignes 4-5, ponctuation indiquée par des points)[27]. Le texte, dont on ne trouve la trace ni dans l'épigraphie ni dans la littérature, s'inscrit dans la catégorie des épigrammes gnomiques exprimant le concept de *memento mori*[28]. On connaît des exemples conservés dans des espaces funéraires en Cappadoce où ces épigrammes sont souvent juxtaposées aux inscriptions mentionnant le décès des personnes enterrées, dans la vallée d'Ihlara, à Selime et à Zelve[29].

Les deux inscriptions, d'allure monumentale, peintes près de l'abside de la chapelle, à un endroit de haute signification symbolique, assurent ainsi la commémoration perpétuelle du défunt Constantin. La force destructrice de la mort l'a arraché à la vie, mais l'espoir de la vie éternelle lui est offert par la réalité du sacrifice et de la résurrection du Christ, suggérée par l'image de la croix et réitérée lors de l'eucharistie et pendant les rites funéraires.

27. Pour le rythme en prose, voir V. VALIAVITCHARSKA, *Rhetoric and Rhythm in Byzantium: The Sound of Persuasion*, Cambridge 2013.

28. Pour les épigrammes gnomiques, voir M. D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, t. 1 (Wiener Byzantinistische Studien 24/1), Vienne 2003, p. 243-246 et p. 350-351 (liste).

29. Pour les exemples en Cappadoce (Eğri Taş Kilisesi et Yılanlı Kilise, IX[e]-X[e] s. à Ihlara, Ermitage de Syméon, X[e] s. à Zelve, Kale Kilisesi, X[e]-XI[e] s., et Derviş Akın Kilisesi, XI[e] s. à Selime) et ailleurs, voir en dernier lieu A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken* (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1), Vienne 2009, n[os] 201, 211, 212, et ID., *Byzantinische Epigramme auf Stein* (cité n. 22), n[os] GR12, IT1, IT34, AddI14, AddI28.

LE TÉTRAÉVANGILE KIEV A 25
RÉFLEXIONS SUR SON DÉCOR ET SUR LA FIGURE DU DONATEUR

Élisabeth YOTA

Conservé à Kiev à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences d'Ukraine, le tétraévangile Kiev gr. A 25 constitue un jalon important du groupe « decorative style ». Bien qu'il soit connu et régulièrement cité dans la bibliographie relative aux études byzantines[1], il n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Le présent article a pour propos de mettre en relation le cycle iconographique de Kiev A 25 avec l'image d'un personnage qui figure en prosternation sur l'un de ses premiers folios et d'avancer de nouvelles hypothèses.

1. Bien qu'il n'y ait pas de monographie sur le Kiev A 25, nombreuses sont les références à ce manuscrit dans la bibliographie en raison de l'intérêt que suscite son cycle iconographique. Voir N. M. PETROV, Миниатюры и заставки в греческом Евангелии XIII века, *Искусство в Южной России* 3-4, 1911, p. 117-134 et p. 170-192 ; A. BANK, Les monuments de la peinture byzantine du XIII[e] siècle dans les collections de l'URSS, dans *L'art byzantin du XIII[e] siècle, Symposium de Sopoćani (Belgrade 1965)*, éd. V. J. Djurić, Belgrade 1967, p. 91-101, fig. 7-13, 15 ; K. TREU, *Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR*, Berlin 1966, p. 339-341 ; R. HAMANN-MACLEAN, Der berliner Codex Graecus Quarto 66 und seinen nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13 J., dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters, Festschrift für Karl Hermann Usener*, éd. F. Dettweiler, H. Köllner et P. A. Riedl, Marbourg 1967, p. 225-250, ici p. 235, pl. 34 ; V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 335, n. 57 ; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, cat. exp., éd. G. Vikan, Princeton 1973, p. 182 ; G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Byzantina Vindobonensia 11), Vienne 1979, p. 101 ; R. NELSON, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, p. 63 ; P. CANART, Les écritures livresques chypriotes du milieu du XI[e] siècle au milieu du XIII[e] siècle et le style palestino-chypriote « epsilon », *Scrittura e civiltà* 5, 1981, p. 17-75, ici p. 43, 46, 72, 74 ; A. WEYL CARR, A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century, *DOP* 36, 1982, p. 39-81, ici p. 40 n. 16, p. 56 n. 102 ; EAD., Gospel Frontispieces from the Comnenian Period, *Gesta* 21/1, 1982, p. 3-20, ici p. 3, 5-7, 14-15, 16 n. 5, 18 n. 51, 20 n. 99, fig. 8 ; EAD, *Byzantine Illumination, 1150-1250: The Study of Provincial Tradition*, Chicago 1987, n° 58, p. 238-239 ; *Greek Manuscripts in the Collections of Kyiv. Catalogue* (en ukrainien, avec résumé en anglais), Kiev – Washington 2000, n° 30, p. 57-58 et pour les ill. p. 272-277.

Le manuscrit de Kiev fait partie des manuscrits illustrés de provenance palestino-chypriote étudiés en premier lieu par Annemarie Weyl Carr[2]. Sa monographie[3] ainsi que ses articles[4] ont ouvert de nouvelles perspectives pour l'étude de ces manuscrits connus autrefois sous le nom de « groupe de Nicée »[5]. L'auteure a proposé une nouvelle datation, a attribué le groupe à l'aire palestino-chypriote et l'a appelé « decorative style group ». Malgré les nombreuses recherches réalisées sur ce groupe de manuscrits, il est important de poursuivre son analyse dans le but de répondre à des questions qui restent encore en suspens. Le présent examen du tétraévangile Kiev A 25 fait partie d'une étude plus large d'un des sous-groupes classés par Annemarie Weyl Carr[6].

2. Le groupe a été présenté pour la première fois dans le livre de J. E. GOODSPEED, D. W. RIDDLE et H. R. WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago 1932, t. 1, p. 30, et repris quatre ans plus tard dans le livre de H. R. WILLOUGHBY et E. C. COLWELL, *The Four Gospels of Karahissar*, Chicago 1936, t. 2, p. 4, n. 2. À l'époque le groupe ne comptait que 14 manuscrits : Athènes, Mus. Byz. 820, Athos, Lavra B 26, Berlin, Deut. Staat. Octavo 13, Chicago, Bibl. Univ. gr. 965, Florence, Bibl. Laur. Plut. VI 36, Jérusalem, Taphou 47, Leningrad, Bibl. Publ. gr. 105, Londres, B.L. Add. gr. 11836, Oxford, Christ Church Coll. Wake 31, Palerme, BnF Deposito Museo gr. 4, Paris, BnF Coislin gr. 200, Paris, BnF gr. 61, Paris, BnF Suppl. gr. 1335, Vatican, Bibl. Apost. Barb. gr. 449. A. Weyl Carr, dans le prolongement de sa thèse sur le Nouveau Testament Rockefeller Mc Cormick, Chicago, Bibliothèque Universitaire gr. 965 (A. WEYL CARR, *The Rockefeller McCormick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago University Library, Ms 965*, Université du Michigan, 1973) et à la lumière de nouveaux témoins comportant des indices concrets de provenance et/ou de datation, oriente vers l'aire palestino-chypriote le lieu de réalisation de ce groupe et établit une nouvelle fourchette chronologique qui s'échelonne entre 1150 et 1250 environ. De plus, à la place de l'ancien nom accordé à ces manuscrits, elle propose l'appellation de « groupe du style décoratif » (*decorative style*) désignant ainsi les manuscrits de cette famille non par leur lieu de provenance, qui demeure souvent difficile à préciser, mais par leur style. Voir CARR, *Byzantine Illumination, 1150-1250* (cité n. 1).

3. *Ibid.*

4. A. WEYL CARR et A. CUTLER, The Psalter Benaki 34.3: An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400, *REB* 34, 1976, p. 281-323 ; CARR, A Group of Provincial Manuscripts (cité n. 1) ; EAD., Thoughts on the Production of Provincial Illuminated Books in the Twelfth and Thirteenth Centuries, dans *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio. Atti del seminario di Erice (18-25 settembre 1988)*, Spoleto 1991, t. 2, p. 661-688 ; EAD., Cyprus and the Decorative Style, dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography (3-5 Septembre 1984)*, Nicosie 1989, p. 123-167 ; EAD., The Production of Illuminated Manuscripts: A View from the Late Twelfth Century, dans *Paleografia e Codicologia Greca. Atti del II Colloquio internanionale (Berlino-Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983)*, Alessandria 1991, p. 325-338 ; EAD., Two Illuminated Manuscripts at the Monastery of Saint Neophytos: Issues of Their Cypriot Attribution, dans *The Sweet Land of Cyprus*, Nicosie 1993, p. 281-318.

5. À l'origine, ce groupe de manuscrits a été attribué à un *scriptorium* constantinopolitain et daté de l'époque des Paléologues (aux alentours de 1260) en raison des fortes similitudes paléographiques avec le Paris, BnF gr. 117, réalisé en 1262, et de l'*ex libris* de Michel VIII Paléologue écrit dans le Paris, BnF Coislin gr. 200. Cependant, la médiocre exécution des miniatures de ce groupe et leur style linéaire ne semblaient guère compatibles avec une telle attribution qui a finalement été abandonnée au profit d'une autre par Der Nersessian, dès 1936 (voir WILLOUGHBY et COLWELL, *Karahissar* [cité n. 2], t. 2, p. XXVIII). L'auteure suggère comme éventuel lieu de réalisation de ce groupe l'empire de Nicée et, par conséquent, date la réalisation de ces manuscrits de la première moitié du XIII[e] siècle.

6. Il s'agit de l'étude des manuscrits Londres, Brit. Lib. Harley 1810, Leyde, Bibl. Univ. Gronov. 137, Londres, Brit. Lib. Add. 39595, Athos, Lavra B 24 et Leningrad, Bibl. Publ. gr. 644. À ces derniers sont

Considérations paléographiques

Le Kiev A 25 contient le texte des quatre évangiles écrit sur 325 folios en parchemin (171 x 118 cm)[7]. Chaque évangile est retranscrit intégralement, excepté celui de Jean qui se termine au ch. 21 verset 22. Le texte évangélique se présente sur une seule colonne occupant toute la surface écrite (fig. 1). Chaque folio comporte 23 lignes écrites, nombre égal à celui des lignes rectrices tracées pendant l'opération de réglure, et chaque ligne écrite contient entre 18 et 22 lettres. La réglure a été faite sur le côté poil de chaque folio et selon le type de réglure 44B1[8]. Le texte évangélique est entièrement écrit avec une encre noire très foncée. En revanche, les initiales qui débordent du texte principal, les abréviations des mots ἀρχὴ et τέλος, les sections et les titres de chapitres ainsi que les indications liturgiques sont écrites à l'encre rouge.

Fig. 1 – Folio de texte, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 73v (d'après *Greek Manuscripts in the Collections of Kyiv*, p. 272)

Le copiste use d'un calame épais. Il utilise une écriture minuscule moyennement épaisse, assez rapide et avec une légère inclinaison vers la droite. L'écriture, dense, présente une symétrie générale. Les lettres sont de forme angulaire, avec des hastes verticales ou obliques assez réduites. L'axe de l'écriture est vertical et, dans l'ensemble, les formes des lettres présentent une stylisation rectangulaire.

Les principales caractéristiques de l'écriture du Kiev A 25, le parchemin de qualité moyenne, l'encre noire très foncée, la forme caractéristique de quelques lettres comme le large β cordiforme, le γ ouvert dont la pointe inférieure est inclinée vers la gauche, le ξ en forme

associés d'autres manuscrits, non illustrés, dont l'apport sera majeur. Le travail est encore en cours. De nouvelles recherches sur les manuscrits du « decorative style » sont également menées par Kathleen Maxwell, voir K. Maxwell, The Afterlife of Textes: Decorative Style Manuscripts and the New Testament Textual Criticism, dans *Byzantine Images and Their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, éd. L. Jones, Farnham – Burlington 2014, p. 11-38.

7. Le manuscrit a été étudié sur microfilm.

8. J. Leroy, *Les types de réglure des manuscrits grecs*, Paris 1976, p. 12.



Fig. 2 – a, b) Le Christ Emmanuel et la Vierge à l'Enfant, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 1v et 2r (d'après Cutler et Spieser, *Byzance médiévale*, fig. 313 et 314)

d'« accordéon », le ψ dont le trait central se relève en crochet à gauche et les ligatures du ε avec les lettres κ, ν, ζ, ξ, π, ω, dont le trait médian du ε se prolonge pour toucher la base de la lettre suivante, tous ces indices nous permettent de le classer dans le groupe des manuscrits du « style ε » à pseudo-ligatures basses selon la nomenclature établie par Paul Canart[9].

L'analyse de l'écriture au sein du groupe des manuscrits du « decorative style » et, plus particulièrement, au sein du sous-groupe du tétraévangile Londres, Brit. Libr. Harley gr. 1810, a révélé des similitudes particulièrement intéressantes, soulignant les liens qui unissent

9. En 1981, Paul Canart intègre les manuscrits du « style décoratif » dans un article sur les écritures livresques chypriotes. L'examen et l'analyse de l'écriture d'un grand nombre de manuscrits lui permettent de mettre en relief l'existence d'un style particulier, qu'il nomme « style ε à pseudo-ligatures basses », qui caractérise les manuscrits datés ou datables du XI[e] au XIII[e] siècle. L'auteur, fondant principalement son étude sur les manuscrits d'exécution modeste qui présentent plus souvent des marques de possession et de datation que les manuscrits illustrés, affirme que l'écriture du « style ε » ne se limite pas uniquement à Chypre mais s'étend sur une aire géographique et culturelle voisine, à savoir la Palestine surtout, mais également la Syrie et l'Égypte. Voir Canart, Les écritures livresques (cité n. 1), p. 17-76 ; Id., Les écritures livresques chypriotes du XI[e] siècle au XVI[e] siècle, dans *First International Symposium on Medieval Cypriot Palaeography (3-5 September 1984)*, Nicosie 1989, p. 29-53.

les manuscrits entre eux. Cette parenté apparaît plus frappante quand nous comparons le Kiev A 25 avec la première main du Leyde Gron. 137, fol. 1r-253v, et le Léningrad, Bibl. Publ. gr. 644. Dans ces trois manuscrits, le copiste use d'un calame épais et d'une encre très noire. La copie est d'allure plus rapide et d'aspect plus irrégulier. L'axe de l'écriture est vertical mais, par endroits, présente une inclinaison vers la droite. Les lettres agrandies sont nombreuses et le contraste avec les autres lettres de la copie est plus accentué que dans les autres manuscrits du groupe. Parmi les manuscrits non illustrés présentant l'écriture du « style ε », le Vatican, Ottob. gr. 434 offre une copie très proche de celle du Kiev A 25 en raison de son exécution quelque peu négligée, de son aspect irrégulier et de l'inclinaison des lettres vers la droite[10].

Mise en image

Le décor du tétraévangile de Kiev, bien que d'une qualité médiocre, présente un intérêt incontestable. Sur les deux premiers folios figurent deux miniatures en pleine page représentant le Christ Emmanuel, au fol. 1v, et la Vierge à l'Enfant au fol. 2r (fig. 2a et b). Le début de chaque évangile est décoré d'un portrait d'évangéliste. Les trois premiers, Matthieu (fol. 3v), Marc (fol. 94v) et Luc (fol. 152v) figurent selon le type du copiste en train d'écrire devant son pupitre, tandis que Jean (fol. 251v) est représenté debout, recevant l'inspiration divine et récitant le texte de l'évangile à Prochoros. À chaque portrait fait face un en-tête ornemental au centre duquel apparaît le portrait du Christ Emmanuel (fig. 3a et b).

Hormis ces images qui précèdent les évangiles, nous comptons quatorze autres miniatures figuratives, dont une à la fin de chacun des deux premiers évangiles : le *Chairete* au fol. 92v (fig. 4) de Matthieu et l'Ascension au fol. 151v de Marc. Nous en comptons trois dans l'évangile de Luc, deux miniatures représentant séparément l'Ange et la Vierge de l'Annonciation (fol. 155v-156r) (fig. 5a et b) et Pierre devant le tombeau vide (fol. 246r) (fig. 6). Enfin, neuf miniatures sont illustrées dans l'évangile de Jean : le Témoignage de Jean (fol. 254v), la Guérison de l'aveugle (fol. 284v), la Résurrection de Lazare (fol. 292r), l'Onction de Béthanie (fol. 296r), le Lavement des pieds (fol. 298v), la Crucifixion (fol. 317r), l'Anastasis (fol. 319r), l'Apparition du Christ à Marie (fol. 320v) et l'Incrédulité de Thomas (fol. 322r).

N. M. Petrov, qui a étudié le manuscrit en 1911, a signalé qu'autrefois le Kiev A 25 comportait cinq miniatures supplémentaires réalisées sur des feuillets séparés[11]. Selon l'auteur, les thèmes qui devaient être représentés sont : la Nativité, la Multiplication des pains, la Présentation du Christ au Temple, la Crucifixion, la Descente de la Croix et/ou le Thrène.

10. Canart, Les écritures livresques (cité n. 1), p. 38.
11. Petrov, Миниатюры (cité n. 1), p. 117-134 et 170-192. Cité dans Carr, *Byzantine Illumination* (cité n. 1), p. 238.




a b

Fig. 3 – a) Évangéliste Luc, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 152v (photo : Académie des Sciences d'Ukraine)

b) En-tête ornemental de l'évangile de Luc, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 153r (photo : Académie des Sciences d'Ukraine)

Bien qu'il soit difficile de confirmer l'hypothèse de Petrov, il importe de souligner que plusieurs cahiers présentent des feuillets isolés et que deux des miniatures conservées du Kiev A 25 (la dernière de l'évangile de Luc et la première de l'évangile de Jean) sont aussi réalisées dans des feuillets séparés[12].

Les passages illustrés révèlent un cycle christologique dont le message se focalise sur le sacrifice du Christ et sur son rôle de Rédempteur, par l'évocation de la Seconde Parousie et du Salut universel. C'est l'idée qui se dégage à travers le choix des scènes dans les évangiles de Matthieu et de Marc où seuls les épisodes du *Chairete* et de l'Ascension sont illustrés. Dans celui de Luc, l'artiste combine la scène de l'Annonciation avec celle de Pierre devant le tombeau vide pour expliciter, au début et à la fin du texte évangélique, la coexistence des

12. Carr, *Byzantine Illumination* (cité n. 1), p. 60-61 et p. 238.



Fig. 4 – *Chairete*, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 92v (photo : Académie des Sciences d'Ukraine)

deux natures du Christ. La concentration de la majorité des scènes dans l'évangile de Jean accroît le caractère atypique de ce programme et souligne l'accent mis surtout sur les épisodes de la Passion du Christ, en particulier ceux qui s'échelonnent de la Semaine sainte au Jeudi de l'Ascension[13]. Parmi les épisodes de la dernière semaine du Carême, seule la Résurrection de Lazare au fol. 292r est retenue[14].

Ces quatorze miniatures ne présentent pas de particularités iconographiques notables. L'artiste évite des ajouts qui pourraient apporter un aspect pittoresque aux scènes et préfère des compositions et des rendus de figures épurés.

Il est cependant nécessaire de s'attarder sur le modèle iconographique choisi pour l'Annonciation. La scène est représentée sur deux folios successifs : l'Archange figure au fol. 155v et la Vierge assise en train de tisser le voile du Temple au fol. 156r (fig. 5a et b). Leur position permet aux personnages de se faire face et de marquer le temps du dialogue.

Dans les deux compositions, la présence d'une échelle semble insolite. L'Annonciation de l'église de la Vierge de Lagoudéra et celle sur un triptyque du Sinaï, deux œuvres datées de la fin du XII[e] siècle, sont les seules à présenter cette singularité[15]. Dans ces deux exemples, l'échelle figure du côté de la Vierge alors que dans le manuscrit de Kiev l'artiste en a peint une seconde auprès de l'ange.

13. La raison d'un tel emplacement dans le Kiev A 25 est certainement due à l'importance des péricopes de l'évangile de Jean durant la période de la Semaine sainte à l'Ascension. Un tel choix pourrait supposer l'influence de l'illustration des évangéliaires dans lesquels les péricopes de l'évangile de Jean figurent en premier dans les manuscrits. Notons ici qu'il est très rare dans l'illustration des tétraévangiles d'avoir autant de miniatures dans l'évangile de Jean, sachant qu'en règle générale l'évangile de Matthieu est le plus illustré et que les trois autres le sont beaucoup moins.

14. Si l'on prend en compte l'hypothèse de Petrov, trois autres miniatures auraient illustré le cycle de la Passion du Christ alors que trois miniatures (l'Annonciation qui est conservée, la Nativité et la Présentation du Christ au Temple) seraient les seules à illustrer le cycle de l'Enfance du Christ.

15. A. NICOLAÏDÈS, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre : étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-138, ici p. 70 n. 607 ; D. et J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance* (Dumbarton Oaks Studies 37), Washington DC 2003, p. 144-147, fig. 81a et b. Voir également P. VOCOTOPOULOS, *Βυζαντινές εικόνες*, Athènes 1995, p. 64, fig. 41 ; *Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athènes 1990, p. 158, fig. 28.





a b

Fig. 5 – a, b) Annonciation, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 155v-156r (photo : Académie des Sciences d'Ukraine)

Une allusion à l'Échelle de Jacob comme préfiguration de la Vierge peut être la raison d'une telle représentation. De plus, la référence à cet épisode dans l'hymnologie de la fête de l'Annonciation[16] renforce cette hypothèse et pourrait expliquer la répétition de ce

16. S. EUSTRATIADÈS, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Paris 1930, p. 36, 91 versets 58-60 (Jean Damascène). Voir également *Θεοτοκάριον*, Venise 1883, p. 64, et *Μηναῖον Μαρτίου*, Venise 1760, p. 115. Enfin, voir aussi D. MOURIKI, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ArchDelt* 25, 1970, Μελέται Α, p. 217-251, ici p. 235-236.

détail iconographique dans les deux compositions. Loin d'être un simple élément structurel, l'échelle met davantage en exergue le songe de Jacob et, plus encore, l'idée de l'Incarnation. Ce motif iconographique fait également référence au Temple et à la ville de Nazareth dont les modèles se multiplient dans les représentations de cette période[17]. Enfin, le choix de créer deux compositions distinctes pour la scène de l'Annonciation est, à ma connaissance, insolite et souligne l'influence de la peinture monumentale où l'Ange et la Vierge sont situés de part et d'autre des portes du *bèma*[18].

Fig. 6 – Pierre devant le tombeau vide, Kiev, Bibl. de l'Académie des Sciences gr. A 25, fol. 246r (photo : Académie des Sciences d'Ukraine)

17. J. Fournée, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, dans *Synthronon : art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Âge*, Paris 1968, p. 225-235 ; H. Papastavrou, L'idée de l'*Ecclesia* et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects, *DchAE* 4e ser., 21, 2000, p. 227-240, ici p. 230-235 ; Ead., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle : l'Annonciation*, Venise 2007, p. 233-238. Dans ces références bibliographiques il n'y a aucune mention explicite de la représentation de l'échelle dans la scène de l'Annonciation.

18. La séparation des deux protagonistes est évidemment possible dans les évangéliaires, les psautiers ou encore les rouleaux liturgiques et elle résulte de leur position dans les marges, de part et d'autre du texte évangélique. La Vierge et l'Ange figurent aussi séparés sur les portes du *bèma* de même que sur les diptyques et les triptyques, voir A. Mantas, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Athènes 2001, p. 175-183 ; K. Weitzmann, Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai, dans *Studies in the Arts at Sinai. Essays by Kurt Weitzmann*, Princeton 1982, VIII, p. [211]-[233], ici p. [224].

Christ Emmanuel, la Vierge trônant et l'image du donateur[19]

Le cycle christologique est précédé de deux miniatures en pleine page ornant les deux premiers folios du manuscrit : au fol. 1v le Christ Emmanuel et au fol. 2r la Vierge à l'Enfant devant lesquels se prosterne un petit personnage (fig. 2a et b)[20].

Le Christ Emmanuel figure assis – probablement sur un double arc en ciel – et bénit de la main droite. Il est vêtu d'un *chiton* couleur ocre et d'un *himation* bleu. Une mandorle lumineuse entoure le personnage et sur les quatre extrémités de la composition figurent les symboles des quatre évangélistes. Une telle représentation du Christ dans les manuscrits, en particulier dans ceux du « decorative style », n'est pas rare. Accompagné habituellement de l'image de Moïse, le Christ est représenté en pleine page au début du manuscrit et/ou au début de chaque évangile au centre des tableaux ornementaux. Tel un diptyque, son portrait assorti de celui de Moïse en frontispice, établit une référence visuelle sur la divinité de la parole et du Logos. En revanche, situé avant chaque évangile, le Christ Emmanuel renforce l'idée de l'Incarnation transmise à travers les textes évangéliques[21].

Dans le Kiev A 25, la place de Moïse est occupée par la Vierge trônant qui fait pendant au Christ Emmanuel. L'artiste peint une Vierge *dexiokratoussa* afin de rendre encore plus visible le lien entre les deux images. La Vierge tourne son buste en direction du Christ Emmanuel alors que le Christ Enfant fait face au spectateur. L'Enfant dans les bras de sa mère bénit de la main gauche, une maladresse du peintre qui omet de modifier les gestes du Christ lors de la transposition du modèle iconographique de la Vierge *aristerokratoussa*. Cette « erreur iconographique » confirme ce que Doula Mouriki et Irmgard Hutter appellent l'« effet miroir », selon lequel le peintre copie le modèle comme

19. Ce thème a été présenté lors du colloque international *Donations pieuses en Orient dans l'Empire byzantin et le monde arabe*, tenu à l'université Paul Valéry-Montpellier III du 20 au 21 mars 2014. Le colloque n'a pas donné lieu à une publication.

20. Les deux miniatures en pleine page sont très écaillées, ce qui rend difficile l'identification du donateur.

21. Carr, Gospel Frontispieces (cité n. 1), p. 25-26. Dans les manuscrits Florence, Bibl. Laur. VI 32, Paris, BnF Suppl. gr. 1335 nous trouvons une représentation similaire du Christ Emmanuel en pleine page mais elle est suivie ou précédée de celle de Moïse. À la même époque, la représentation du Christ Emmanuel dans la peinture monumentale – en particulier dans la partie est du décor des églises – a dû certainement inspirer celle des manuscrits. Cependant, dans les manuscrits cette image ne se généralise pas (Carr, Gospel Frontispieces, *op. cit.*, p. 7). La représentation du Pantocrator demeure la plus courante au début des évangiles comme dans l'évangéliaire Athènes, Bibl. Nat. gr. 68 fol. 2r et 89r et le tétraévangile Athènes, Bibl. Nat. gr. 93 fol. 143v (A. Marava-Chatzinicolaou et C. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*. 1, *Manuscripts of New Testament Texts 10th-12th Century*, Athènes 1978, fig. 469, 475, 649), alors que celle du Christ Emmanuel demeure plus rare. Pour le tétraévangile Vatican, Palat. gr. 189, fol. 1r et le Baltimore, WAG W522 fol. 231r, voir A. Weyl Carr, Diminutive Byzantine Manuscripts, *Codices Manuscripti* 6/4, 1980, p. 130-161, fig. 11, 16.

reflété dans un miroir[22]. Des œuvres où le Christ Enfant figure de cette façon semblent très rares. Seules deux icônes du XIII[e] siècle, l'une située dans la chapelle Saint-Georges de l'église Saint-Théodore de Chypre et l'autre dans le monastère Sainte-Catherine du Sinaï, présentent une telle particularité[23].

Des similitudes avec des œuvres de la même région se traduisent également par la présence dans la partie supérieure de la composition de deux anges volant de part et d'autre de la tête de la Vierge. Ils semblent tenir les instruments de la Passion, à l'instar du modèle de l'icône monumentale de la Vierge *Arakiotissa* dans l'église homonyme, détail qui chargerait davantage l'image d'un message sacrificiel[24].

Enfin, alors que la Vierge regarde en direction du Christ Emmanuel du fol. 1v, le Christ enfant lui tourne le dos et regarde en direction d'un personnage représenté en prosternation profonde dans l'angle inférieur droit de la composition. L'état très écaillé de la miniature ne facilite pas son identification et aucune inscription ne semble le designer.

Dans mon article sur l'image du donateur dans les manuscrits byzantins[25], j'ai pu constater que les modèles iconographiques utilisés pour les portraits de commanditaires et/ou de donateurs ne présentent pas de grande inventivité, ce qui pourrait démontrer l'existence d'une *koinè*: debout à la même hauteur que la figure sainte (le Christ, la Vierge ou un saint), agenouillé ou même en proskynèse profonde. Ces trois attitudes, bien que souvent interprétées comme des signes de distinction sociale pour les personnes représentées, ne constituent pas une règle absolue[26]. Si un empereur, en raison de son statut, est presque

22. D. MOURIKI, Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIII[e] siècle au Sinaï, *Études balkaniques, Cahiers Pierre Belon* 2, 1995, p. 103-135 et fig. 12, p. 117, et I. HUTTER, The Magdalen College *Musterbuch*: A Painter's Guide from Cyprus at Oxford, dans *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999, p. 117-146, ici p. 126 n. 65, p. 129 n. 83. Voir également D. MOURIKI, Icons from the 12[th] to the 15[th] Century, dans *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, éd. K. Manafis, Athènes 1990, p. 102-123 et fig. 25-28.

23. S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus, 7[th]-20[th] Century*, Nicosie 1994, p. 87, 149, fig. 22; pour l'icône du Sinaï, voir *Sinai* (cité n. 22), p. 185, fig. 59 et 60.

24. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos* (cité n. 15), fig. 32, 226, 227. D'autres œuvres, en particulier des icônes provenant du Sinaï, présentent des similitudes avec la miniature du Kiev A 25. Voir *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., éd. H. C. Evans, New York 2004, p. 348, fig. 207, p. 375, fig. 230; K. WEITZMANN, Icon Painting in The Crusader Kingdom, dans *Studies in the Arts at Sinai. Essays by Kurt Weitzmann*, Princeton 1982, XII, p. [325]-[357], fig. 61 et 66. En peinture monumentale, les exemples les plus proches du Kiev A 25 se trouvent à l'église Saint-Georges de Kurbinovo et à celle des Saints-Anargyres de Kastoria, plus précisément dans la représentation de la Vierge à l'Enfant dans la conque de l'abside. Dans ces deux monuments, les similitudes iconographiques sont visibles dans la posture du Christ, la position de ses bras et le croisement de ses jambes tenues par la Vierge.

25. É. YOTA, L'image du donateur dans les manuscrits byzantins, dans *Donation et donateur dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg 13-15 mars 2008*, éd. J.-M. Spieser et É. Yota (Réalités byzantines 14), Paris 2012, p. 265-292.

26. *Ibid.*, p. 270.

toujours représenté au même niveau que le personnage saint, il n'en va pas de même pour les personnes d'un rang élevé. La Bible de Léon (Vatican, Bibl. Apost. Reg. gr. 1)[27], datée du X[e] siècle, dans laquelle Léon – patrice, sacellaire et préposite – figure en semi-proskynèse devant la Vierge (fol. 2v), et l'évangéliaire Athos, Lavra gr. A 103, daté du XIII[e] siècle[28], où un haut fonctionnaire apparaît également prosterné face à la Vierge (fol. 3v), démontrent clairement que des personnes d'un rang social très élevé peuvent être représentées agenouillées ou prosternées. Dans ce cas, les inscriptions identifiant le personnage, le mobile de la réalisation de l'œuvre et les habits richement décorés constituent des éléments offerts à l'artiste pour mettre en évidence le statut de la personne représentée[29].

Il est cependant opportun de souligner que, à la suite de l'examen des manuscrits conservés, le type iconographique du donateur en proskynèse profonde devant la Vierge est très souvent choisi par les donateurs issus des milieux monastiques[30].

Dans le psautier Athos, Dionysiou gr. 65, daté de la première moitié du XII[e] siècle[31], la Vierge figure debout avec dans ses bras le Christ Enfant. Ce dernier montre le Christ bénissant peint en face d'un moine prosterné. Grâce au texte du colophon et à une inscription écrite au-dessous de la miniature, on apprend qu'il s'agit de Sabas, moine dans un monastère du golfe de Nicomédie, scribe, peintre et *ktètor* du manuscrit en question (fol. 12v)[32].

27. Sur ce manuscrit, voir *Die Bibel des Patricius Leo. Codex Reginensis graecus 1B. Einführung*, éd. S. Dufrenne et P. Canart (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi... 75), Zurich 1988.

28. I. SPATHARAKIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Byzantina Neerlandica 6), Leyde 1976, p. 78-79 et 244, fig. 45; N. P. ŠEVČENKO, Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art, dans *Byzance et les images, Cycle de conférences organisées au musée du Louvre*, éd. A. Guillou et J. Durand, Paris 1994, p. 266-276, fig. 7.

29. Pour ces deux manuscrits, voir aussi YOTA, L'image du donateur (cité n. 25), p. 273-276.

30. Les colophons et les notes de manuscrits, datés ou datables de l'époque byzantine ou des Paléologues, démontrent que les membres des communautés cénobitiques et surtout les moines, étaient les commanditaires et les donateurs de manuscrits les plus fréquents, car ils disposaient des moyens financiers leur permettant d'accomplir non seulement la copie mais aussi l'illustration. Voir YOTA, L'image du donateur (cité n. 25), p. 287-288.

31. S. M. PELEKANIDIS *et al.*, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts. 1, The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou*, Athènes 1974, p. 419-421, fig. 123; C. MAUROPOULOU-TSIOUMI, Οἱ μικρογραφίες τοῦ ψαλτηρίου ἀρ. 65 τῆς Μονῆς Διονυσίου, *Κληρονομία* 7, 1975, p. 131-171; I. SPATHARAKIS, The Date of the Illustrations of the Psalter Dionysiou 65, *DchAE*, 4[e] ser., 8, 1975-1976, p. 173-177, fig. 94-99; ID., *The Portrait* (cité n. 28), p. 49-51; A. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 13), Paris 1984, n° 53, p. 103-106. Chrysanthi Mauropoulou-Tsoumi date le manuscrit des environs de 1313 en raison de la présence des tables pascales de 1313 à 1348 aux fol. 242v-243v. Elle suggère également que le Dionysiou gr. 65 est la copie d'un manuscrit du XI[e] ou du début XII[e] siècle. Spatharakis pense que les tables pascales ont été écrites par une main postérieure, à la place des tables initiales qui furent effacées. D'après lui, le texte et les miniatures de ce manuscrit seraient donc antérieurs, cf. SPATHARAKIS, *The Portrait* (cité n. 28), p. 49 et n. 150.

32. Voir YOTA, L'image du donateur (cité n. 25), p. 277.

Dans le Jérusalem, Taphou gr. 55, daté de la fin XIIe-début XIIIe siècle, le Christ Enfant désigne un moine agenouillé. Une inscription sur fond d'or précise son nom : « Prière du fidèle de Dieu moine Matthieu » (fol. 260r)[33]. Dans le psautier Athènes, musée Bénaki Vitr. 34.3, la Vierge debout, sans le Christ, indique de la main gauche un moine prosterné et de l'autre une inscription presque entièrement effacée. Un poème écrit aux fol. 174v et 175r désigne le personnage comme étant le moine Barnabas, « très grand économe » des biens du patriarcat orthodoxe de Jérusalem à Chypre (fol. 175v)[34].

La même posture est également utilisée pour les moines peintres qui préfèrent se représenter en minuscules figures dans un angle de la composition[35]. Les Homélies de Jean Chrysostome, Paris, BnF Coislin gr. 79[36], datées de la fin du XIe siècle, illustrent parfaitement ce propos. Au fol. 2v, le Père de l'Église et évêque de Constantinople remet son ouvrage à l'empereur Nicéphore III Botaniate (1078-1081), tandis que l'archange Michel montre de la main gauche un petit personnage qui figure en suppliant à côté du *souppédion* de l'empereur[37]. Les psautiers Athos, Dionysiou gr. 65 et Athènes, musée Bénaki Vitr. 34. 3 pourraient aussi faire partie de cette catégorie en raison de l'usage du mot « ἱστόρησα/ἀνιστόρησα » dans les inscriptions et textes qui accompagnent les miniatures. L'usage de ce verbe laisse supposer dans le cas de ces deux manuscrits que le personnage représenté pourrait être aussi celui qui a réalisé les miniatures ou du moins celui qui a payé leur exécution[38].

Pour déterminer davantage une iconographie proche de la Vierge trônant du Kiev A 25, citons tout d'abord une icône du monastère Sainte-Catherine du Sinaï (fig. 7) de la fin du XIIe siècle sur laquelle, dans sa partie supérieure, devant les pieds de la Vierge trônant se trouve un petit personnage qui, grâce à une inscription en géorgien écrite au dos de l'icône, peut être identifié comme Ioannes Tohabi ou Tsohabi, hiéromoine géorgien qui vivait au monastère Sainte-Catherine et qui, toujours selon la même inscription, a dû peindre

33. A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, t. 1, Saint-Pétersbourg 1891, p. 137-138 ; CARR, A Group (cité n. 1), p. 51-54 ; CUTLER, *The Aristocratic Psalters* (cité n. 31), n° 26, p. 43, fig. 152.

34. Pour une bibliographie et une description complètes de la scène de donation, voir YOTA, L'image du donateur (cité n. 25), p. 276 et n. 64, p. 277-279.

35. Sur les peintres et leur représentation dans l'art byzantin, voir I. HUTTER, Decorative Systems in Byzantine Manuscripts, and the Scribe as Artist: Evidence from Manuscripts in Oxford, *Word and Image* 12, 1996, p. 4-22 ; S. KALOPISSI-VERTI, Painter's portraits in byzantine Art, *DchAE* 4e sér., 17, 1993-94, p. 129-142.

36. Sur ce manuscrit et la falsification des portraits de l'empereur représenté, voir SPATHARAKIS, *The Portrait* (cité n. 28), p. 107-118 ; ID., *Corpus of Dated Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, Leyde 1981, n° 94, p. 30-31 ; *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, cat. exp., éd. J. Durand, Paris 1992, p. 360-361.

37. Sur le scribe et peintre du manuscrit, voir C.-L. DUMITRESCU, Remarques en marge du Coislin 79 : les trois eunuques et le problème du donateur, *Byz.* 57, 1987, p. 32-45, et KALOPISSI-VERTI, Painter's Portraits (cité n. 35), p. 132-133.

38. *Ibid.*, p. 134.



Fig. 7 – Icône avec la Vierge, scènes de miracles et de la vie du Christ, Sinaï, monastère Sainte-Catherine (d'après CUTLER et SPIESER, *Byzance médiévale*, fig. 310)





a b

Fig. 8 – a) Vierge à l'Enfant trônant avec une moniale, narthex, Kastoria, Saint-Etienne (photo : N. Siomkos)

b) La Vierge trônant avec la figure du donateur, Athos, Lavra A 9, fol. 1v (photo : Institut des Études Patristiques, mon. des Vlattades, Thessalonique)

cette icône[39]. Une récente étude tend d'ailleurs à prouver que ce personnage a peint cinq autres icônes du même monastère[40]. Dans le domaine de la peinture murale, citons la Vierge à l'Enfant trônant dans le narthex de l'église Saint-Étienne à Kastoria, où une moniale est représentée en proskynèse devant les pieds de la Vierge (fig. 8a). À Kastoria se trouve également une autre fresque de la Vierge à l'Enfant trônant, située dans la conque de l'abside

39. Kalopissi-Verti, Painter's Portraits (cité n. 35), p. 134-136 ; A. Weyl Carr, Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople, *DOP* 56, 2002, p. 77-81 ; A. Cutler et J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, p. 391, fig. 310.

40. M. Lidova, The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11[th]-12[th] Century), *Opera – Nomina – Historiae* 1, 2009, p. 77-98, ici p. 82-89.

de l'église de la Vierge Mavriotissa et datée du XIII[e] siècle, devant laquelle un moine figure profondément prosterné[41]. À la fin du XIII[e] siècle, nous rencontrons aussi la représentation d'une autre moniale, Théotimè, identifiée par une inscription peinte juste au-dessus de son portrait dans le psautier Sinaï, mon. Sainte-Catherine gr. 61[42].

Enfin, pour revenir aux manuscrits du « decorative style » et en particulier à ceux avec lesquels le Kiev A 25 forme un sous-groupe, signalons le tétraévangile Athos, Lavra A 9 dans lequel, au fol. 1v (fig. 8b), est représentée une Vierge à l'Enfant trônant devant qui se prosterne un personnage agenouillé[43]. Dans les marges du folio, on lit une invocation du donateur, nommé Jean[44]. L'état de conservation de la miniature ainsi que les reproductions disponibles de ce manuscrit ne permettent pas de faire une description détaillée du donateur. Une broderie placée sur le haut des manches de son vêtement laisse supposer la présence d'un laïc plutôt que d'un moine[45].

Conclusion

Au terme de cette étude, il est permis de faire quelques réflexions et plusieurs remarques sur le Kiev A 25 et l'image du personnage qui figure dans la scène de la Vierge à l'Enfant.

Comme cela a été démontré, le Kiev A 25 a été produit à Chypre ou en Palestine. Des comparaisons iconographiques convaincantes avec des monuments et des icônes de cette aire géographique ne laissent pas de doutes sur la provenance de ce manuscrit[46].

Le Kiev A 25 a certainement été réalisé grâce à l'aide du personnage qui se prosterne devant la Vierge. L'absence d'inscription et de colophon interdit de connaître son statut avec précision. L'hypothèse que ce personnage soit le commanditaire et, en même temps, le

41. La moniale qui figure aux pieds de la Vierge dans le narthex de Saint-Étienne pourrait être la moniale Marina dont le nom est mentionné dans l'inscription de la scène du Baptême située juste à côté. La partie inférieure de cette fresque fut restaurée dans la seconde moitié du XIII[e] siècle. Quant à la conque de l'église de la Vierge Mavriotissa, la fresque a été repeinte entre 1259 et 1290, date à laquelle a été ajoutée la figure du moine. Voir S. Pelekanidis, *Kastoria*, Athènes 1992, p. 66-83, et p. 70-71, fig. 4, 6, 7. Je remercie mon ami et collègue Nikos Siomkos de m'avoir aimablement fourni un cliché de la fresque de l'église Saint-Étienne et des informations sur ces deux monuments de Kastoria.

42. *Byzantium: Faith and Power* (cité n. 24), n° 202, p. 343.

43. Carr, *Byzantine Illumination* (cité n. 1), p. 50-69. L'auteure place également dans le même groupe le tétraévangile Athos, Lavra A 9, non en raison de similitudes paléographiques mais sur la base de rapprochements iconographiques entre les portraits des évangélistes de ce manuscrit et ceux du Kiev A 25. Voir *ibid.*, n° 19, p. 199.

44. ἐκ σπαργάνων εὗρον σε προστάτη κόρη / καλῶν χορηγὸν καὶ νοσημάτων λύσιν / εὑρεῖν σε τοίνυν ἐκδυσωπῶ Παρθένε / ῥύστην βοηθὸν τῇ τελευταίᾳ κρίσει / λάτρις ταπεινὸς οἰκέτ(η)ς Ἰω(άννης).

45. M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11[th]-15[th] Centuries)*, Leyde – Boston 2003, p. 93-94.

46. Carr, *Byzantine Illumination* (cité n. 1), p. 51-69, n° 58, p. 238-239.

donateur de ce tétraévangile n'est pas à exclure. Comme pour nombre d'autres manuscrits, il aurait pu commander ce manuscrit et financer sa réalisation avant d'en faire don à une personne ou à une institution[47]. Le manque d'informations et l'état de conservation de la miniature de la Vierge rendent également difficile l'identification du statut social du personnage prosterné. Je serais tentée de reconnaître un membre d'une communauté monastique ou ecclésiastique bien que l'étude des manuscrits ait démontré que ces portraits sont toujours accompagnés d'une inscription ou d'un colophon permettant de les identifier[48]. La première raison serait les lignes du dessin préparatoire qui esquissent le vêtement du personnage – un manteau ample sans attache ni décor – qui rappelle l'habit clérical ou monastique. La seconde raison serait la posture du personnage, en prosternation profonde, attitude adoptée davantage par les membres des communautés cénobitiques que par les laïcs[49]. Enfin, il importe de mentionner l'emplacement de ce personnage en petite figurine à l'angle droit de la composition. Cela nous rappelle l'attitude des moines peintres dans les manuscrits Paris, BnF Coislin gr. 79 et Athos, Dionysiou gr. 65 ou encore sur l'icône du Sinaï peinte par le moine peintre Ioannes Tohabi.

L'hypothèse d'un moine peintre peut être renforcée par le cycle iconographique du manuscrit. Le commanditaire et/ou donateur prosterné accorde aux deux images du Christ Emmanuel et de la Vierge à l'Enfant le rôle d'icônes de dévotion. Associées au cycle iconographique dans lequel furent privilégiées les scènes ayant trait à la Rédemption par le sacrifice du Christ, l'ensemble de l'illustration de ce manuscrit fait l'objet d'une vénération personnelle de la part du commanditaire pour le salut de son âme. Comme Maria Lidova le précise dans son article sur le moine peintre Ioannes Tohabi, le décor des icônes semble être l'équivalent monastique des grandes donations entreprises par de riches bienfaiteurs qui financent la construction et le décor des églises un peu partout dans l'empire dans l'espoir de la Rédemption[50]. De la même façon, les moines utilisent les icônes et les manuscrits pour rendre hommage à Dieu et inscrire leurs noms dans la longue histoire du Salut. La lecture des évangiles et les prières devant les icônes assurent la commémoration de ces individus par toute la communauté monastique.

47. Yota, L'image du donateur (cité n. 25), p. 266.

48. *Ibid.*, p. 287-288. Parmi les neuf manuscrits étudiés, trois livrent des informations précises sur le moine qui a écrit et illustré le codex (Paris, Coislin gr. 79, Athos, Dionysiou gr. 65, Athènes, Benaki Vitr. 34. 3), tandis que les cinq autres donnent des indications lacunaires sur le moine et le monastère (Sinaï, mon. Sainte-Catherine gr. 61, Sinaï, mon. Sainte-Catherine gr. 198, Jérusalem, Taphou gr. 55, Cambridge, Harvard College gr. 3, Oxford, Christ Church Arch. W. gr. 61). Dans ce groupe de manuscrits, seul le tétraévangile de Melbourne est défini comme une donation grâce au modèle iconographique choisi et à une épigramme dans laquelle Théophane est mentionné comme donateur (δοτὴρ κατωτὸ). Le Kiev A 25 est le seul à être dépourvu de tout indice précisant une éventuelle donation.

49. *Ibid.*, p. 287.

50. Lidova, The Artist' Signature in Byzantium (cité n. 40), p. 89.

Il serait par conséquent possible que de tels objets aient constitué des dons et ne soient pas restés entre les mains de leurs commanditaires[51].

Enfin, les affinités iconographiques entre l'Athos, Lavra A 9 et le Kiev A 25 ainsi que la présence des figures prosternées aux pieds de la Vierge pourraient laisser supposer un lien étroit entre ces deux manuscrits. On pourrait imaginer une entreprise orchestrée par le laïc Jean et exécutée par un moine peintre. Une réponse plus assurée pourra être donnée à la fin de l'étude que nous avons entreprise sur le groupe du « decorative style » auquel appartiennent ces deux manuscrits.

51. Yota, L'image du donateur (cité n. 25), p. 288.

« PEINS LA FAUCILLE SUR LE MUR »

VISION, EXÉGÈSE ET IMAGE

Maria ZOUBOULI

LA VISION ET SA DESCRIPTION

Dans un volume consacré à la spiritualité byzantine, Lucas van Rompay écrivait en 1997 un article sur l'iconographie du prophète Zacharie relevant de la tradition syriaque[1]. Il y expliquait sa représentation tenant une faucille par la référence à la vision citée dans Zacharie 5, 1-4 :

Καὶ ἐπέστρεψα καὶ ἦρα τοὺς ὀφθαλμούς μου· καὶ εἶδον, καὶ ἰδοὺ δρέπανον πετόμενον. Καὶ εἶπεν πρός με· Τί σὺ βλέπεις; Καὶ εἶπα· Ἐγὼ ὁρῶ δρέπανον πετόμενον, μῆκος πήχεων εἴκοσι, καὶ πλάτος πήχεων δέκα. Καὶ εἶπεν πρός με· Αὕτη ἡ ἀρὰ ἡ ἐκπορευομένη ἐπὶ προσώπου πάσης τῆς γῆς· διότι πᾶς κλέπτης ἐκ τούτου ἕως θανάτου ἐκδικηθήσεται, καὶ πᾶς ὁ ἐπίορκος ἐκ τούτου ἕως θανάτου ἐκδικηθήσεται. Καὶ ἐξοίσω αὐτό, λέγει Κύριος παντοκράτωρ, καὶ εἰσελεύσεται εἰς τὸν οἶκον τοῦ κλέπτου καὶ εἰς οἶκον τοῦ ὀμνύοντος τῷ ὀνόματί μου ἐπὶ ψεύδει, καὶ καταλύσει ἐν μέσῳ τοῦ οἴκου αὐτοῦ, καὶ συντελέσει αὐτὸν καὶ τὰ ξύλα αὐτοῦ καὶ τοὺς λίθους αὐτοῦ.

Ἐπιστρέψας ἀπὸ τῆς φθασάσης ὀπτασίας, ἦρα τοὺς ὀφθαλμούς μου τοὺς τῆς διανοίας. Καὶ ὁρῶ δρέπανον πετάμενον, μῆκος ἔχον πήχεων εἴκοσι, καὶ πλάτος πήχεων δέκα. Ὅπερ δρέπανον, ὁ δεικνὺς τὴν περὶ αὐτοῦ θέαν φησίν· Αὕτη ἐστὶν ἡ ἀρά, τοῦτ' ἔστιν ἡ κόλασις, ἡ ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν ἐπαγομένη, ἐπὶ τῷ κόψαι καὶ συντελέσαι τὸν κλέπτην καὶ ἐπίορκον. Καὶ ὅρα γε τὸ μέγεθος τῆς δι' ἀποκαλύψεως γινομένης παιδεύσεως, φανερού[σ]ης ἐκ τῶν φανερῶν τὰ μὴ φαινόμενα, ἐκ τῶν αἰσθητῶν [τὰ] νοούμενα.

1. L. VAN ROMPAY, « Une faucille volante ». La représentation du prophète Zacharie dans le codex de Rabbula et la tradition syriaque, dans *La spiritualité de l'univers byzantin dans le verbe et l'image. Hommages offerts à Edmond Voordeckers à l'occasion de son éméritat*, éd. K. Demoen et J. Vereecken (Instrumenta Patristica 30), Turnhout 1997, p. 343-353. Avec les livres de Georges Didi-Hubermann cités plus loin, cet article est à l'origine de toutes les pensées développées dans la présente contribution. Mais l'idée même provient d'une discussion amicale avec Catherine Jolivet-Lévy ; si je m'y réfère, c'est pour témoigner de la nature et du naturel de son influence.

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

Et je me tournai et je levai les yeux ; et je vis, et voici une faux qui volait. Et il me dit : « Que vois-tu ? » Et je dis : « Je vois une faux qui vole, de vingt coudées de longueur, et de dix coudées de largeur. » Et il me dit : « C'est la malédiction qui sort sur la surface de toute la terre ; car tout voleur sera puni pour vol jusqu'à la mort, et tout parjure sera châtié pour parjure jusqu'à la mort. Et je la ferai sortir, dit le Seigneur Tout-puissant, et elle entrera dans la maison du voleur et dans la maison de celui qui jure faussement mon nom, et elle détruira au milieu de sa maison et elle l'anéantira, elle, ses bois et ses pierres. »

M'étant détourné de la vision précédente, je levai les yeux, ceux de l'esprit. Et je vois une faux volante de vingt coudées de long, et de dix coudées de large. Celui qui présente la vision de cette faux dit : « C'est la malédiction, c'est-à-dire le châtiment envoyé sur toute la terre pour frapper et anéantir le voleur et le parjure. Considère la haute valeur de l'enseignement donné par révélation ; il dévoile les choses invisibles par les visibles et les spirituelles par les sensibles[2]. »

Ce n'est pas la plus extravagante des visions de Zacharie[3] qui mettent en scène une suite d'images poétiques surréalistes. Mais elle présente une force effrayante dans la correspondance qu'elle établit entre une vision inédite et son récit qui la dévoile dans l'abstraction poétique[4]. Cette parole qui se greffe sur la vision est en réalité un chemin de détour : le prophète pourrait directement annoncer le message sans engager dans le jeu l'imagination du lecteur, sans le surprendre avec des métaphores énigmatiques. Or l'expression littéraire donne à sa parole des dimensions fascinantes qui stimulent le public, le plongeant dans la curiosité, la crainte et l'admiration ; d'autant plus que le style indirect lui impose un rôle de déchiffreur qui engage toutes les facultés humaines. Au terme de ce jeu, le lecteur ainsi entraîné reçoit le message bien différemment que s'il lui eut été adressé directement : sa transmission est finalement moins importante que le mode de sa réception[5].

2. Sur le contenu et la structure de cette vision, voir M. G. KLINE, *Glory in Our Midst. A Biblical-Theological Reading of Zechariah's Night Visions*, Overland Park 2001, p. 177 et s. Cf. aussi l'analyse de M. CAMERON LOVE, *The Evasive Text. Zechariah 1-8 and the Frustrated Reader*, Sheffield 1999.

3. Sur le contexte historique des visions de Zacharie, voir P. HAUPT, The Visions of Zechariah, *Journal of Biblical Literature* 32/2, 1913, p. 107-122, ainsi que J.-M. VINCENT, L'apport de la recherche historique et ses limites pour la compréhension des visions nocturnes de Zacharie, *Biblica* 87, 2006, p. 22-41. Pour la critique de sa tradition littéraire, voir J. TOLLINGTON, *Tradition and Innovation in Haggai and Zechariah 1-8*, Sheffield 1993 ; l'auteure (p. 213) entend le passage qui nous occupe ici comme une référence au Deutéronome.

4. « Entre l'expérience visionnaire elle-même et le récit qu'on en fait après coup, il y a un saut très important [...] la relation du texte au vécu s'est peu à peu distendue pour laisser plus de jeu à l'expression littéraire et finalement la libérer complètement et en faire une sorte de langage allégorique », S. AMSLER, La parole visionnaire des prophètes, *Vetus Testamentum* 31/3, 1981, p. 359-362, ici p. 360.

5. *Ibid.*, p. 362.

L'exégèse créative des images noétiques

Ordinairement, dans la culture chrétienne, Zacharie est un prophète associé à la Passion du Christ. Mais la vision de la faucille volante fait l'objet d'un commentaire *in extenso* par Didyme l'Aveugle[6] qui confère au récit prophétique son plein sens moral : la faucille volante n'est pas matérielle, mais spirituelle, destinée à détruire tout ce qui est impur ; elle est la malédiction qui sert à repousser les gestes qui déplaisent au Seigneur, atteignant les pécheurs où qu'ils soient. Car elle vole, « parcourant rapidement toute la terre » et abattant toute forme d'impiété.

Or cette faucille si impressionnante serait le résultat d'un égarement dans la traduction depuis l'hébreu. Didyme, qui se sert de la Septante, est conscient que la traduction « faucille » ne fait pas l'unanimité : « Chez les autres traducteurs du texte hébreu de l'Écriture[7], la malédiction a été dite "rouleau de parchemin", sans doute parce qu'il enveloppe le voleur et le parjure qu'il saisit », écrit-il. Lui, préfère retenir l'image d'une faux qui vole, établissant sur terre la justice de Dieu avec force et détermination.

Car la faucille est la *némésis*, la juste colère qui suit l'outrance de l'*hybris*. Reprenant ce binôme antique, la faucille (ou le rouleau de la malédiction) représente la mission d'anathème contre les apostats de Dieu, les voleurs et les parjures[8]. Son curieux assaut aérien est redoutable, car il est destiné à établir la justice, à châtier la démesure. D'ailleurs, la notion du péché chez Zacharie serait liée au paradigme de la Tour de Babel, prototype de la rébellion contre Dieu[9]. Mais en même temps, elle certifie la sollicitude divine qui consiste à envoyer des signes, à accorder aux humains l'eulogie de la prophétie[10].

L'action dévastatrice de la faucille volante n'est pas simplement une métaphore des souffrances mortelles en général ; ces dernières diffèrent de l'évocation d'une punition, associée à l'idée d'un Dieu anthropomorphe et d'un éminent arrière-plan moral[11]. Dans la bouche du prophète, comme dans celle de ses commentateurs, la métaphore sert ainsi à la création d'une « communauté morale », où la culpabilité est un sentiment moteur

6. Didyme l'Aveugle, *Sur Zacharie. Texte inédit d'après un papyrus de Toura*, éd. et trad. L. Doutreleau (SC 83), Paris 1962, p. 376-385.

7. Les traducteurs en question sont Aquila et Théodotion. Sur Didyme et la traduction de la Septante, voir *ibid.*, p. 48 et s.

8. Les reproches contre ceux qui jurent sont une constante des *Discours sur les statues* de Jean Chrysostome, que nous évoquerons plus loin.

9. W. Rudolph, *Haggai – Sacharja 1-8 – Sacharja 9-14 – Maleachi*, Gütersloh 1976, p. 120-121 (cité par E. Assis, Zechariah's Vision of the Ephah [Zech. 5:5-11], *Vetus Testamentum* 60, 2010, p. 15-32, ici p. 18).

10. N. Belayche, « Un châtiment en adviendra ». Le malheur comme signe des dieux dans l'Anatolie impériale, dans *La raison des signes : présages, rites, destin dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, éd. S. Georgoudi, R. Koch Piettre et F. Schmidt, Leyde 2012, p. 319-342, ici p. 338.

11. J. Brenton Stearns, Divine Punishment and Reconciliation, *The Journal of Religious Ethics* 9/1, 1981, p. 118-130.

et où le Dieu en tant que personne, et en particulier en tant que juge, érige l'archétype de l'autorité judiciaire[12].

C'est le moment où la vision se mute en *didachè*. Pour la moralité chrétienne plus particulièrement, la faucille devient un module mythique ; dans le cadre culturel qui nous occupe, le personnage historique de Zacharie sera assimilé à ce module[13].

L'impératif d'images tangibles

Outre Didyme, d'autres érudits se sont aussi penchés sur ce passage de Zacharie, dont Origène[14]. Il est fort intéressant de nous arrêter sur son évocation par Jean Chrysostome, le moraliste par excellence du IVe siècle.

En 387, à la suite d'une émeute qui provoque la destruction des statues impériales, l'empereur laisse éclater sa colère contre le peuple d'Antioche. Devant son oratoire, puni par ordre impérial, Jean Chrysostome prononce vingt-quatre discours, les *Homélies sur les statues* (*Εἰς ἀδριάντας*)[15]. Jean y développe, entre autres, ses arguments contre les représailles envisagées, en mettant l'accent sur la supériorité de la vie humaine par rapport à l'intégrité des statues inanimées, aussi important que soit leur impact symbolique ; l'image de Dieu ne saurait se comparer à l'art. Mais la déloyauté et l'injustice contre l'empereur ne sont pas justifiables pour autant et la crise donne l'occasion à l'orateur de développer de longs discours sur la morale, dans lesquels il exploite presque tous les grands thèmes de sa rhétorique.

Parmi les autres procédés littéraires, nous repérons dans ces discours une apostrophe sans véritable équivalence dans les textes patristiques de l'époque ; Jean y fait allusion à la faucille de Zacharie[16], mais pas de manière habituelle. Dans un schème rhétorique

12. T. D. Lytton, "Shall Not the Judge of the Earth Deal Justly?": Accountability, Compassion, and Judicial Authority in the Biblical Story of Sodom and Gomorrah, *Journal of Law and Religion* 18/1, 2002-3, p. 31-55, ici p. 32.

13. Sur ce genre d'assimilations, cf. M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Paris 1949, p. 75.

14. Pour le commentaire d'Origène sur Zacharie qui est aujourd'hui perdu, mais aussi pour la liste des commentaires patristiques sur ce prophète, voir l'introduction de L. Doutreleau à Didyme l'Aveugle, *Sur Zacharie* (cité n. 6).

15. F. van de Paverd, *St. John Chrysostom, the Homilies on the Statues. An Introduction* (OCA 239), Rome 1991 ; A. Valevicius, Les 24 homélies *De statuis* de Jean Chrysostome. Recherches nouvelles, *Revue des études augustiniennes* 46, 2000, p. 83-91 ; L. Brottier, L'image d'Antioche dans les *Homélies sur les statues* de Jean Chrysostome, *REG* 106, 1993, p. 619-635.

16. La référence à Zacharie de la part de Jean Chrysostome, qui est connu pour ses discours fulgurants contre les Juifs, est significative ; peut-être devrait-on y voir une trace de l'influence de l'essor du judaïsme antiochien de cette époque, dont l'impact sur le culte chrétien est étudié par M. Simon, La polémique antijuive de saint Jean Chrysostome et le mouvement judaïsant d'Antioche, dans Id., *Recherches d'histoire judéo-chrétienne*, Paris – La Haye 1962, p. 140-153.

emphatique, marqué par l'emploi de l'impératif, il incite son auditoire à se la représenter métaphoriquement aussi bien que littéralement :

> Γράψον ἐπὶ τὸν τοῖχον τῆς οἰκίας σου, καὶ ἐπὶ τὸν τοῖχον τῆς καρδίας σου τὴν δρεπάνην τὴν πετομένην ἐκείνην, καὶ ταύτην ἐπὶ τῆς ἀρᾶς πέτεσθαι νόμιζε, καὶ συνεχῶς αὐτὴν ἀναλογίζου[17].
>
> Peins sur le mur de ta maison et sur le mur de ton cœur cette faucille volante, et crois qu'elle voltige contre la malédiction, et ne cesse pas d'y songer.

Cette exhortation est assez étonnante pour l'époque paléochrétienne, où l'attitude des théologiens privilégie la contestation plutôt que la promotion des images figuratives. Nous ne savons pas si elle a été prise à la lettre, mais dans l'iconographie orientale des prophètes, Zacharie est souvent figuré avec une faucille. C'est le cas notamment des images suivantes :

1. Monastère Sainte-Catherine, mont Sinaï. La représentation de la Transfiguration, dans l'abside de l'église, est une mosaïque magistrale du VI[e] siècle. Parmi les seize portraits de prophètes en médaillon qui l'encadrent, on trouve Zacharie portant la faucille de sa main droite[18]. Dans ce type d'image, sommaire et emblématique, ce détail devient un attribut du prophète.

2. Évangile de Rabbula (Florence, Bibl. Laur. Plut. I, 56). Au folio 8r de ce fameux manuscrit syriaque du VI[e] siècle, Zacharie figure aussi avec une faucille dans la main[19]. Le texte correspond à la version dite *peshitta* de la traduction syriaque des évangiles. Deux enluminures en pleine page illustrent la Crucifixion, l'Ascension et la Pentecôte ; des motifs floraux et architecturaux encadrent le texte.

17. Jean Chrysostome, *Des statues* (Εἰς τοὺς ἀδριάντας) IX, PG 49, col. 110.

18. G. Forsyth et K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Princeton 1973, pl. CXXXVI-CLXXIII et CIII-CXXI.

19. Outre l'édition en facsimilé (C. Cecchelli, G. Furlani et M. Salmi, *Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript (Plut. I, 56) in the Medicaean-Laurentian Library*, Olten – Lausanne 1959), nous ne citons que la bibliographie la plus récente : *Il Tetravangelo di Rabbula : Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, éd. M. Bernabò, Rome 2008 ; P. G. Borbone, Il Codice di Rabbula e i suoi compagni. Su alcuni manoscritti siriaci della Biblioteca medicea laurenziana (Mss. Pluteo 1.12; Pluteo 1.40; Pluteo 1.58), *Egitto e Vicino Oriente* 32, 2009, p. 245-253 ; G. A. M. Rouwhorst, The Liturgical Background of the Crucifixion and Resurrection Scene of the Syriac Gospel Codex of Rabbula: An Example of the Relatedness between Liturgy and Iconography, dans *Studies on the Liturgies of the Christian East: Selected Papers of the Third International Congress of the Society of Oriental Liturgy, Volos, May 26-30, 2010*, éd. S. Hawkes-Teeples, B. Groen et S. Alexopoulos (Eastern Christian Studies 18), Louvain – Paris – Walpole 2013, p. 225-238. Pour la représentation des prophètes dans les enluminures en général, voir J. Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park PA – Londres 1998, ainsi que I. Rapti, Gloses prophétiques sur l'évangile. À propos de quelques manuscrits arméniens enluminés en Cilicie dans les années 1260, *DOP* 58, 2004, p. 119-154.

3. Bible syriaque de Paris (Paris, BnF syr. 341). Au folio 182r de ce manuscrit enluminé du VI[e]-VII[e] siècle, le prophète Zacharie est figuré en pied au commencement de son livre, avec une faucille dans la main droite et un rouleau dans la main gauche[20].

4. *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès (Vatican, Bibl. Apost. gr. 699)[21]. Dans ce manuscrit du IX[e] siècle, on retrouve le même type de figuration en pied pour les prophètes qui prédirent l'avènement du Christ : Osée, Amos, Michée, Joël, Obadiah, Nahum, Habacuc, Sophonie, Haggai, Zacharie et Malachie. La faucille de Zacharie est un détail qui le distingue de la représentation monotone des autres prophètes[22].

5. *Homélies* de Grégoire de Nazianze (Milan, Bibl. Ambr., E. 49-50 inf.). Dans les pages de ce superbe manuscrit du IX[e] siècle, Zacharie occupe une place dans la marge du texte. Il est nimbé et tient la faucille dans sa main droite, tandis que sa main gauche laisse se déployer un rouleau avec le verset Zacharie 11, 3[23].

6. *Sacra Parallela* de Jean Damascène (Paris, BnF gr. 923, fol. 217v). Dans ce manuscrit, réalisé au IX[e] siècle, Zacharie se tient debout, avec la main de Dieu émergeant d'un segment de ciel. Les dimensions de la faucille dépassent volontairement la taille du segment illustrant son allure gigantesque mentionnée dans le texte prophétique : « vingt coudées de long et dix coudées de large »[24].

7. *Prophétologion* (Vatican, Bibl. Apost. gr. 1153, fol. 59v). Ce manuscrit illustré, copié et enluminé à Constantinople au XIII[e] siècle, comprend des portraits de prophètes en pleine page ; Zacharie apparaît nimbé, frontal, en pied, sur un sol rocheux, avec des oiseaux et des fleurs, dans un cadre décoratif abstrait. La main de Dieu rayonnante sort d'un segment de ciel en haut à droite, tandis que la faucille lui fait pendant dans l'angle supérieur gauche. Le prophète tient de ses deux mains un rouleau déployé inscrit des versets Zacharie 5, 1-2[25].

20. H. Omont, Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII[e] ou du VIII[e] siècle, *MonPiot* 17, 1909, p. 85-98, ici p. 96-97 et pl. IX (20) ; R. Sörries, *Die syrische Bibel von Paris: Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341: eine frühchristliche Bilder-handschrift aus dem 6. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991, fig. 21.

21. C. Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste: codice vaticano greco 699*, Milan 1908 ; Cosmas Indicopleustès, *Topographie chrétienne*. 2, *Livre V*, éd. et trad. W. Wolska-Conus (SC 159), Paris 1970, p. 237 ; L. Brubaker, The Christian Topography (Vat. gr. 699) Revisited: Image, Text, and Conflict in Ninth-Century Byzantium, dans *Byzantine Style, Religion, and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman*, éd. E. Jeffreys, Cambridge – New York – Melbourne 2006, p. 3-24.

22. M. Kominko, *The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*, Cambridge 2013, p. 165.

23. A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49-50)*, Paris 1943, pl. III (4).

24. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, p. 142-143, pl. LXXV, fig. 333.

25. Lowden, *Illuminated Prophet Books* (cité n. 19), p. 44, pl. VIII ; A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Florence 1906, p. 30, pl. 10.

La faucille de Zacharie n'est pas un hapax dans l'iconographie. Elle vient de l'Antiquité où elle arme souvent la main de Cronus, de Zeus, d'Hercule ou de Persée ; dans le contexte biblique on la trouve associée à Samson. Une étude plus approfondie dévoilerait un grand nombre de fusions littéraires, mythologiques et iconographiques autour de ce thème[26].

Dans les images que nous venons d'énumérer, la faucille de Zacharie n'a pas l'aspect terrible que lui attribue la vision ; à une exception près, les dimensions colossales décrites dans la Bible sont ramenées à des proportions vraisemblables. L'objet perd ainsi en grande partie son caractère extravagant, l'inquiétante étrangeté que lui attribue le texte. Sa nature est en quelque sorte domestiquée, adaptée à un discours visuel moins expressionniste que son pendant littéraire. Le parti pris de la représentation est compatible avec les caractéristiques fondamentales de l'art chrétien de l'Orient, qui est anthropocentrique par excellence et qui abhorre la démesure. Rouleau ou faucille, l'objet biblique est visuellement converti. Tout en restant étrange dans la main d'un prophète, il est désormais plus intimidant qu'offensif. Bien que les peintres transposent la faucille littéralement dans leurs images, leur propre rhétorique privilégie la prime de l'indexicalité face à l'iconicité[27]. La dialectique empreinte / indice nous amène à tenter de comprendre comment l'apparence de la vision est captée dans l'apparaître de l'image.

De la vision à l'image, un détour à dessein

Un prophète communique directement avec Dieu et avec le peuple, et ne se sert pas d'un medium matériel, si ce n'est l'écrit biblique. Les visions, immatérielles et intangibles, dictent la sémiologie de cette communication[28]. Mais pour le christianisme oriental, il est important de substantialiser la vision, de lui donner la forme concrète d'une image.

Les discours de Jean Chrysostome offrent des images à profusion. Or, quand il dicte *le sujet à peindre* à propos de Zacharie, son verbalisme habituel se trouve modéré et son imagination se limite à la littéralité. La faucille du prophète n'est pas à penser allégoriquement,

26. A. A. Barb, St. Zacharias the Prophet and Martyr. A Study in Charms and Incantations, *JWCI* 11, 1948, p. 35-67. Sur la présence de la faucille dans l'archéologie et l'art, voir A. A. Barb, Cain's Murder-Weapon and Samson's Jawbone of an Ass, *JWCI* 35, 1972, p. 386-389, ici p. 388. Cf. aussi A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, *Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern* 5, Cambridge 1927, p. 114-150, ici pl. iv/54 ; M. L. Gengaro, F. Leoni et G. Villa, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana : Ebraici e greci*, Milan 1958, p. 90, pl. 39 ; A. Xyngopoulos, Εἰκόνες προφητῶν, *EEBS* 23, 1953, p. 49. Sur des représentations occidentales plus récentes, voir R. Coggins et J. H. Han, *Six Minor Prophets through the Centuries: Nahum, Habakkuk, Zephaniah, Haggai, Zechariah, and Malachi*, Oxford 2011, p. 162 et s.

27. M. Bal, On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts, *Semiotica* 76, 1989, p. 283-320, ici p. 290.

28. Pour la comparaison entre prophètes et divins, voir A. Lange, Greek Seers and Israelite-Jewish Prophets, *Vetus Testamentum* 57/4, 2007, p. 461-482.

mais à représenter fidèlement. Jean est un orateur de talent : il actualise la référence biblique avec une exégèse de type non théologique, mais psychologique, ce qui a une grande emprise sur le public[29].

Dans le discours de Jean Chrysostome, l'exhortation à peindre la faucille met le message moral au centre de la rhétorique, en exploitant le pouvoir du regard ; ce pouvoir est « prêté au regardé lui-même par le regardant : cela me regarde »[30]. Son auditoire doit être concerné par cette faucille, la reproduire, la faire proliférer sur les surfaces et dans les profondeurs de l'être. La peinture doit se faire déclaration, manifeste, *homologia*, enfin acte de foi. Le malheur évoqué par la faucille acquiert une fonction signifiante en ce qu'il oriente l'intelligence des fidèles sur la moralité de la dialectique *hybris / némésis* et les invite à un changement effectif de comportement.

Avec la vision prophétique, l'expérience de voir devient par excellence « un exercice de la croyance : une vérité qui n'est ni plate, ni profonde, mais qui se donne en tant que vérité superlative et invocante, éthérée, mais autoritaire »[31].

La parole du prophète et la parole du rhéteur à la « bouche d'or » se laissent sublimer par cette image, qui s'imprègne dans la conscience des fidèles de manière ineffaçable, qui se projette même sur les murs comme représentation picturale. Peu importe sa vérité pragmatique, que ce soit un rouleau ou une faucille, son origine, aussi sacrée soit-elle, n'empêche pas le commentateur de fermer les yeux à l'égarement dans la traduction pour promouvoir la force du message visuel, plus à même d'exprimer non le contenu, mais l'appréhension de la prophétie en soi, l'ampleur psychologique de son impact. Cela relève largement de l'élément de surprise : Zacharie avoue son ignorance du sens de ce qu'il voit ou même son incapacité à identifier exactement ce qu'il voit. La vision s'impose à lui et à chacun, comme une réalité extérieure et objective, que Dieu « fit voir », selon la formule typique[32]. L'aura de la vision, son allure de rêve éveillé, arrive ainsi à survivre dans la littérature et dans les images qui en dérivent, elle confère à toute faucille son statut de symbole.

Mais le statut de symbole ne suffit pas à justifier l'exhortation de Jean Chrysostome à la peindre sur son cœur et sur le mur de sa maison. Plus que « rappel » ou « aide-mémoire », l'image est destinée ici non à imiter une vision symbolique, mais à ouvrir cette vision à

29. Dans les mêmes *Homélies sur les statues*, Chrysostome évoque éloquemment un autre prodige biblique, l'obscurcissement en plein jour, voir L. Brottier, L'obscurcissement du soleil en plein jour. Quelques réflexions des Pères commentateurs de la Septante des prophètes, *Vigiliae Christianae* 51/4, 1997, p. 339-358, ici p. 354-356.

30. G. Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, p. 104.

31. *Ibid.*, p. 21.

32. S. Amsler, La parole visionnaire des prophètes, *Vetus Testamentum* 31/3, 1981, p. 359-363, ici p. 360.

la figurabilité[33]. Car la figurabilité élargit la visualité : l'image *figurée* se délace sémantiquement pour devenir un pan qui capte le regard du spectateur, elle recueille son attention, elle le regarde[34].

En même temps, le message latent devient enfin manifeste, l'incertitude se mue en conviction et même en *croyance*. Et « l'homme de croyance verra toujours quelque chose d'autre au-delà de ce qu'il voit [...] préfiguration, retour, jugement, téléologie »[35]. Le jeu de significations cesse alors d'être chaotique, il se soumet à une sorte de champ magnétique, s'ordonne, prend sens, justifie dans la main du prophète une faucille et dans la bouche de l'orateur une thèse « iconophile » précoce. Le paradoxe de la narration prophétique, quand il en vient à être perçu visuellement, devient une preuve, voire un argument.

Enfin, il reste une dernière interrogation sur la culture visuelle que nous tentons de comprendre : si la vision se place au commencement, pourquoi le détour par l'image ? Parce que l'image est la surenchère de la métaphore et de l'énigme. Elle légitime le caractère apocalyptique de la vérité qu'elle recouvre.

33. G. DIDI-HUBERMANN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, p. 175-195.

34. Ce syllogisme relève de l'herméneutique de G. DIDI-HUBERMANN sur la « dialectique du visuel », dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (cité n. 30), p. 53-84.

35. *Ibid.*, p. 25.

TABLE DES MATIÈRES